

ROBERTO PANCHERI

Giovanni Battista Lampi alla corte di Caterina II di Russia



SOCIETÀ DI STUDI TARENTINI DI SCIENZE STORICHE

Supplemento alla rivista "Studi Trentini. Storia"
A. 90 (2011) n. 2

In copertina: Giovanni Battista Lampi, *Ritratto dell'imperatrice
Caterina II di Russia*, 1793. San Pietroburgo, Ermitage

ROBERTO PANCHERI

Giovanni Battista Lampi
alla corte di Caterina II di Russia



SOCIETÀ DI STUDI TARENTINI DI SCIENZE STORICHE

Supplemento alla rivista "Studi Trentini. Storia", a. 90 (2011) n. 2

 SOCIETÀ
DI
STUDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE

Proprietaria ed editrice del periodico: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche

DIREZIONE

Presidente: Marcello Bonazza

Vicepresidente: Laura Dal Prà - *Segretario:* Armando Tomasi - *Tesoriere:* Franco Cagol - *Direttore della Rivista "Studi Trentini. Storia":* Emanuele Curzel - *Direttore della Rivista "Studi Trentini. Arte":* Antonio Carlini - *Consiglieri:* Marco Bellabarba, Ezio Chini, Luca Gabrielli, Fabrizio Leonardelli, Ugo Pistoia, Iginio Rogger, Mirko Saltori

REVISORI DEI CONTI:

Roberta Giovanna Arcaini, Andrea Bonoldi, Katia Pizzini

COMITATO REDAZIONALE - STORIA

La direzione, integrata dai seguenti soci:

Anselmo Baroni, Andrea Bonoldi, Enrico Cavada, Patrizia Cordin, Gianni Faustini, Nicola Fontana, Marina Garbellotti, Gianfranco Granello, Mauro Grazioli, Silvano Groff, Christoph Hartung von Hartungen, Mauro Hausberger, Serena Luzzi, Mauro Nequirito, Joseph Noessing, Emanuela Renzetti, Rodolfo Taiani, Cinzia Villani

COMITATO REDAZIONALE - ARTE

La direzione, integrata dai seguenti soci:

Andrea Bacchi, Luciano Borrelli, Marina Botteri, Livio Cristofolini, Giovanna degli Avancini, Francesca de Gramatica, Luciana Giacomelli (vicedirettore), Marco Gozzi, Lucia Longo-Endres, Pietro Marsilli (segretario di redazione), Franco Marzatico, Elvio Mich, Domenica Primerano, Helmut Stampfer

Amministrazione – Direzione – Redazione

Via Santa Croce, 77 – 38122 Trento

Telefono 0461/210208; fax 0461/210223

e-mail: segreteria@studitrentini.it

Registrazione del Tribunale di Trento n. 46 del 7 febbraio 1956

Direttore responsabile: Gianni Faustini

La rivista gode del sostegno della Provincia autonoma di Trento.

ISSN: 2240-0338

ISBN: 978-88-8133-036-2

Proprietà letteraria: è fatto divieto di riproduzione anche parziale senza l'autorizzazione della Società di Studi Trentini di Scienze Storiche – Trento

Con il patrocinio di

Fondazione
ERMITAGE ITALIA

Referenze fotografiche:

Le immagini delle opere conservate al Museo dell'Ermitage vengono pubblicate per gentile concessione della Fondazione Ermitage Italia.

Le immagini delle opere conservate al Museo Statale Russo vengono pubblicate per gentile concessione della direzione del Museo.

Archivio fotografico di Roberto Pancheri, Trento.

Archivio fotografico della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

Archivio fotografico del Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Trento

Le immagini fornite da altre istituzioni museali vengono pubblicate dietro autorizzazione dei musei interessati.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare.

In copertina:

Giovanni Battista Lampi, *Ritratto dell'imperatrice Caterina II di Russia*, 1793. San Pietroburgo, Ermitage

Ringraziamenti

Affrontando un lavoro di ricerca in una nazione straniera e della quale non si padroneggia la lingua, è essenziale poter contare su un referente autorevole: ho avuto la fortuna di trovarlo nella persona di Irina Artemieva, conservatrice dell'Ermitage, che nell'estate del 2005 mi ha aperto le porte del più grande museo russo con permessi di accesso speciali, agevolando in ogni modo il reperimento della bibliografia e della documentazione fotografica: senza il suo generoso aiuto non sarei andato molto lontano nelle mie indagini in Russia. Di grande stimolo sono state, sempre all'Ermitage, le conversazioni avute con Marija Garlova, responsabile delle collezioni di pittura tedesca e austriaca del museo. Devo alle sue premure i sopralluoghi effettuati nei depositi del museo, nonché la visita ai depositi dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Un sentimento di amicizia, e non solo di gratitudine, mi lega a Grigorij Goldovskij, responsabile del Dipartimento di Pittura del Museo Statale Russo, che incontrai per la prima volta nel 2001 a Trento, in occasione della mostra su Giovanni Battista Lampi, e che mi accolse quattro anni dopo a San Pietroburgo con una cortesia e un calore che non dimenticherò. Anche in occasione della pubblicazione di questo volume, il suo aiuto è stato tempestivo e provvidenziale.

In Italia, il museo che conserva il maggior numero di opere di Lampi è il Castello del Buonconsiglio di Trento, che nel 2001 ha ospitato la mostra monografica "Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi". Desidero qui ricordare che, in tanti anni di ricerche, ho sempre potuto contare sull'appoggio incondizionato del suo direttore, Franco Marzatico, al quale sono particolarmente grato anche per aver accresciuto, con acquisti oculati e importanti, la collezione di opere del pittore di proprietà pubblica. Un doveroso ringraziamento va pure alla Direzione della Società di Studi Trentini di Scienze Storiche e segnatamente al suo presidente, Marcello Bonazza, che ha accolto senza esitazioni la proposta di pubblicare questo lavoro nella collana di supplementi della rivista "Studi Trentini". Un grazie particolare esprimo infine a mia moglie, Monica Bersani, che si è sobbarcata la lettura integrale delle bozze e mi ha accompagnato in tanti incontri e scoperte.

Numerosi sono gli studiosi che hanno agevolato le ricerche o che hanno contribuito al loro progredire attraverso segnalazioni e scambi di opinione. Desidero menzionare alcuni di essi distintamente: Fernando Mazzocca e Alessandro Casagrande, con i quali ho condiviso la curatela della mostra del 2001; Giuseppe Pavanello, che ringrazio per avermi dato libero accesso ai materiali fotografici e bibliografici della Fondazione Giorgio Cini, nonché alla sua biblioteca personale, e per il costante incoraggiamento; Jean-Philippe Huys, che mi ha segnalato opere di Lampi comparse sul mercato antiquariale francese e nel circuito internazionale delle mostre; Bernardo Falconi, per i chiarimenti e la bibliografia concernenti i ritratti in miniatura; Denis Ton, per la segnalazione dell'attuale ubicazione del ritratto di Maria Fëdorovna già nel Palazzo Reale di Stoccarda; Renzo Leonardi, per la documentazione relativa al ritratto di Charles Whitworth ricomparso nel 2006 alla fiera di Maastricht; Jacques Charles-Gaffiot, per l'invito al castello di Autigny-la-Tour; sir Edward Dashwood, per la documentazione relativa al ritratto di Potëmkin conservato a West Wycombe; Maren Siems, per la bibliografia sul ritratto di Caterina II di Jever; Angela Soltys per la segnalazione del dipinto del Museo Diocesano di Płock; Beata Marciniak per le traduzioni dal russo; Ezio Chini ed Elvio Mich, per i buoni consigli di qualche anno fa.

Sono certo di aver dimenticato più di una persona che meriterebbe di essere almeno menzionata: me ne scuso preventivamente, facendo appello al comune impegno per l'incremento degli studi.

L'autore



Mi sedetti nella stanza ad est del pianterreno e osservai il ritratto di mio zio, che era stato ambasciatore a Mosca, come risultava evidente dal quadro. Dipinto da Lampi, ha un valore artistico anche superiore a quanto in origine avevo creduto. Amo questo quadro, mio zio mi ricorda me stesso.

Thomas Bernhard, *Cemento*

Avvertenze

Per la traslitterazione dei vocaboli dall'alfabeto cirillico a quello latino si sono seguiti i criteri adottati dall'Istituto per l'Enciclopedia Italiana, fatte salve le citazioni.

I nomi di imperatori, re, principi regnanti, granduchi di Russia, arciduchi d'Austria e loro consorti sono indicati in lingua italiana. Tutti gli altri nomi di persona sono indicati in lingua originale. Qualora sia attestata una italianizzazione del nome ormai storicizzata, essa è stata mantenuta (es.: Anatolio Demidoff).

Nella bibliografia, in presenza di contributi pubblicati in russo ma recanti un titolo o un *résumé* in francese o in inglese, ci si è attenuti a questa seconda versione anche per quanto concerne la traslitterazione dei nomi degli autori (es.: Makowsky, Mikhaïlowitch, Wérétennikoff, Wrangell anziché Makovskij, Michajlovič, Veretennikov, Vrangel').

L'antica capitale dell'Impero russo viene indicata con la denominazione "Pietroburgo", la più ricorrente nella letteratura italiana del XVIII secolo, mentre l'attuale denominazione "San Pietroburgo", tornata in vigore dal 1991, viene utilizzata solo in riferimento al presente (ubicazione delle opere, ecc.). Le denominazioni "Petrogrado" e "Leningrado" sono presenti solo nelle citazioni.

Sigle e abbreviazioni

bibl. = bibliografia

ca. = circa

cat. = catalogo

cfr. = confronta

doc. = documento

fig.; figg. = figura; figure

ill. = illustrazione

inv. = inventario

n.; nn. = numero; numeri

p.; pp. = pagina; pagine

s.d. = senza indicazione di data

s.n. = senza nome

s.p. = senza indicazione di pagina

tav.; tavv. = tavola; tavole

vol.; voll. = volume; volumi

INDICE

Presentazione	pag.	11
Premessa	pag.	13
INTRODUZIONE		
Vita di Giovanni Battista Lampi	pag.	19
Le fonti e la fortuna critica	pag.	31
PARTE PRIMA – Studi sulla committenza russa di Giovanni Battista Lampi		
1. Lo stato degli studi	pag.	53
2. Il quadro storico	pag.	55
2.1 Austria, Polonia e Russia al tramonto dell' <i>ancien régime</i>	pag.	55
2.2 Lo <i>status</i> delle arti figurative durante l'età cateriniana	pag.	57
3. I rapporti di Lampi con il mondo russo prima del 1791	pag.	61
3.1 Un dono dell'imperatore Giuseppe II alla corte di Pietroburgo	pag.	61
3.2 Echi dell'attività polacca di Lampi in Russia	pag.	63
3.3 I rapporti di Lampi con gli emigrati polacchi in Russia	pag.	64
4. Il soggiorno in Moldavia (1791)	pag.	67
4.1 Gli antefatti: il ritratto di Karl von Bühler e l'effigie idealizzata di Potëmkin	pag.	67
4.2 Il viaggio a Iași	pag.	69
4.3 Il ritratto postumo del principe di Tauride	pag.	70
4.4 Il ritratto del generale Vasilij Popov e altre committenze in Moldavia	pag.	73
4.5 L'invito a Pietroburgo	pag.	75
5. Il soggiorno a Pietroburgo (1792-1797)	pag.	76
5.1 Le date della permanenza. Aspetti della vita quotidiana del pittore	pag.	79
5.2 L'immagine di Caterina II di Russia nei ritratti di Lampi	pag.	84
5.3 L'attività ritrattistica al servizio della corte	pag.	98

5.4	Platon Zubov “protecteur de Lampi”	pag. 101
5.5	L'ingresso all'Accademia di Belle Arti e il progetto di riforma	pag. 103
5.6	I ritratti dei grandi collezionisti: Bezborodko, Stroganov, Jusupov	pag. 108
5.7	La galleria dei ritratti femminili	pag. 112
5.8	Le commissioni della “giovane corte”	pag. 113
5.9	Repliche, copie e riproduzioni in miniatura	pag. 117
5.10	Gli incisori <i>d'après Lampi</i> in Russia	pag. 121
6.	I rapporti con i committenti russi dopo il ritorno a Vienna (1797-1815)	pag. 125
6.1	Il ritratto di Platon Zubov del 1802	pag. 127
6.2	Le commissioni di Andrej Razumovskij e Aleksandr Kurakin, ambasciatori di Russia a Vienna	pag. 128
6.3	I ritratti della contessa Tolstoj, della baronessa Aleksinova, della contessa Saltykova e di Madame Ribeaupierre	pag. 135
6.4	La zarina Elisabetta in visita all' <i>atelier</i> (11 gennaio 1815)	pag. 136
7.	La posizione di Lampi nel contesto della ritrattistica di età neoclassica	pag. 138
8.	L'eredità di Lampi nella storia della pittura russa	pag. 146
PARTE SECONDA – Catalogo delle opere russe di Giovanni Battista Lampi		
	Opere autografe	pag. 150
	Selezione di opere espunte	pag. 367
PARTE TERZA – Apparati		
	Documenti	pag. 381
	Bibliografia	pag. 389
	Riassunto/Summary	pag. 419

Presentazione

Provo particolare piacere nel presentare ai lettori il libro di Roberto Pancheri, che tratta dell'attività creativa a San Pietroburgo di Giovanni Battista Lampi, pittore trentino. Un piacere particolare perché questo lavoro è anche merito (lo spero) della Fondazione Ermitage Italia, della quale l'autore è stato uno dei primi borsisti; d'altra parte nutro per Roberto una grande amicizia.

Lampi, che divenne famoso in tutta Europa, era convinto di dovere la propria fortuna al riconoscimento ottenuto dall'imperatrice Caterina II. La zarina teneva in alta considerazione il talento del pittore, pare non soltanto per la sua rara capacità di cogliere in modo veritiero le personalità e di trasmetterne i tratti caratteristici, ma piuttosto per la sua rara abilità nell'afferrare e rappresentare lo spirito stesso del suo regno, un'epoca magnifica per la storia della Russia. L'assoluto trionfo del neoclassicismo, che nel periodo di Caterina si esprime con lo splendore dell'architettura del Quarenghi e con la pittura del Mengs, nella ritrattistica trovò la sua piena e cristallina espressione proprio nelle opere del Lampi. La collezione costituita dalle sue opere, composta da ritratti di sostenitori di Caterina o semplicemente di personaggi a lei contemporanei, privi di qualsiasi mediocrità e sollevati al di sopra della quotidianità, rappresenta il miglior monumento al secolo d'oro di Caterina.

Il presente lavoro è solamente una parte di uno studio monografico approfondito dedicato all'artista, che l'autore sta preparando e che deve maturare il suo tempo, cosa che avverrà mi auguro molto presto. La ricerca venne iniziata da Roberto Pancheri ancora durante i suoi studi all'Università di Padova, sotto la guida del mio caro ed indimenticabile amico prof. Adriano Mariuz. Ricordo quando insieme a lui visitammo nel 2001 la mostra "Giovanni Battista Lampi" nel Castello del Buonconsiglio a Trento, di cui Roberto Pancheri era uno dei curatori, e già allora dai suoi contributi stilati per il catalogo si intuivano le premesse di una promettente futura monografia.

Non è ovviamente possibile scrivere di un pittore, per la cui carriera il soggiorno a San Pietroburgo, durato sei anni, fu una delle tappe fondamentali, senza visitare la capitale nordica della Russia. Roberto Pancheri questo viaggio lo ha fatto, e grazie ad esso non solo ha arricchito e completato il proprio lavoro; ma soprattutto (ed è un particolare, ne sono certa, di fondamentale importanza per un lettore russo di questa opera) ha potuto evitare gli errori e le imprecisioni nella descrizione della realtà russa che purtroppo ancora oggi non raramente vengono riscontrati nelle pubblicazioni che si basano unicamente sulle conoscenze provenienti dai libri. Sono convinta che questa monografia rappresenti uno dei più riusciti esempi di collaborazione stretta e proficua tra ricercatori russi e italiani, basata sull'amicizia, sulla simpatia e sulla reciproca stima.

Irina Artemieva
Fondazione Ermitage Italia

Презентация

Мне доставляет особое удовольствие представить читателям книгу Роберто Панкери о петербургском периоде творчества уроженца Тренто Джованни Баттисты Лампи. Особое – потому что в ней, я надеюсь, есть заслуга и Фонда Эрмитаж-Италия, одним из первых стипендиатов которого был автор, и кроме того, питаю к Роберто самые теплые дружеские чувства.

Лампи, завоевавший всеевропейскую известность, своей фортуной был обязан, по его собственному убеждению, признанию императрицы Екатерины II. Царица высоко оценила талант живописца думается, не только за умение верно схватить и передать характерные черты персонажей, но за редкую способность уловить и передать самый дух ее царствования, действительно блестящей эпохи в истории России. Абсолютное торжество неоклассицизма, во времена Екатерины столь ярко проявившееся в архитектуре Кваренги и в живописи Менгса, в портретном жанре нашло свое полное и кристальное выражение именно в работах Лампи. Созданная им галерея сподвижников и просто современников Екатерины, лишенных всякой заурядности и поднятых над повседневностью, – лучший памятник золотому екатерининскому веку.

Эта работа – лишь часть обширного монографического исследования о художнике, подготовленного автором и дожидającego своего часа, который наступит, надеюсь, совсем скоро. К изучению творчества Лампи Роберто Панкери обратился еще во время учебы в Падуанском университете под руководством моего дорогого и незабвенного друга проф. Адриано Мариуца. Я помню, как вместе с ним мы посетили выставку Джованни-Баттиста Лампи, одним из кураторов которой был Роберто Панкери, в Кастелло Буонконсильо в Тренто в 2001 году – уже тогда в статьях, написанных для каталога, угадывалась многообещающая предпосылка будущей монографии. Конечно, невозможно написать о художнике, одним из важнейших этапов карьеры которого стало шестилетнее пребывание в Петербурге, не побывав в Северной столице России – Роберто Панкери совершил такое путешествие, которое, на мой взгляд, не только обогатило и дополнило его работу, но, что особенно важно для русского читателя этого труда – а такие, я уверена, будут, – позволило избежать тех ошибок и неточностей в описании российских реалий, которые, к сожалению, еще нередко встречаются в публикациях, основанных исключительно на книжном знакомстве с материалом. Мне кажется, что эта книга – один из самых удачных примеров тесного и плодотворного сотрудничества российских и итальянских исследователей, сотрудничества, основанного на дружбе, взаимной симпатии и уважении.

Ирина Артемьева

Premessa

Il lavoro di ricerca confluito in questo volume ha avuto come obiettivo fondamentale l'approfondimento dell'attività del pittore Giovanni Battista Lampi durante la sua permanenza in Moldavia e in Russia, l'analisi dei suoi rapporti con il mondo russo anteriormente e posteriormente a questo soggiorno, la catalogazione di tutte le opere da lui realizzate su incarico di committenti russi, nonché lo studio delle opere di sua mano presenti attualmente nei musei della Federazione Russa, dell'Ucraina e delle altre repubbliche ex-sovietiche.

Il libro costituisce una rielaborazione della mia tesi di dottorato, discussa all'Università di Padova nel 2007. Essa si poneva in diretta continuità con la mia tesi di laurea, discussa anch'essa a Padova nel 1999 sotto la guida di Adriano Mariuz, e dedicata a *La vita e l'opera di Giovanni Battista Lampi dagli esordi al primo soggiorno viennese (1751-1788)*. Oggetto di studio di quella ricerca, che allora poteva ritenersi preliminare, era stata la fase giovanile dell'attività dell'artista, dagli anni dell'apprendistato, espletato tra Salisburgo e Verona, agli esordi nel principato vescovile di Trento, nonché il suo primo debutto sulla scena internazionale tra Innsbruck, Klagenfurt e Vienna. Sempre in quella sede era stata tracciata una prima fortuna critica relativa all'artista, sul quale non erano stati prodotti studi propriamente monografici dopo l'agile volume di Nicolò Rasmus pubblicato nel 1957 nella "Collana Artisti Trentini".

Una seconda importante occasione di approfondimento della materia fu offerta dalla mostra *Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, allestita nell'estate del 2001 al Castello del Buonconsiglio di Trento e curata congiuntamente dal professor Fernando Mazzocca, dal dottor Alessandro Casagrande e dallo scrivente. In quella sede si decise di privilegiare l'attività internazionale del pittore, scegliendo di esporre un numero necessariamente ristretto di opere considerate esemplari. Nei saggi pubblicati a integrazione delle schede di catalogo fu sintetizzata l'intera parabola umana e creativa dell'artista, senza tuttavia pervenire a un vero e proprio catalogo ragionato delle opere. Il presente studio è nato anche dalla consapevolezza di questa lacuna, che trova spiegazione nella straordinaria prolificità del pittore e nella dispersione geografica della sua produzione.

Ai fini della ricerca si è rivelato fondamentale un soggiorno di studio a San Pietroburgo, effettuato nell'estate del 2005 grazie all'assegnazione della borsa di studio "Adriano Mariuz" da parte dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Il viaggio ha reso possibile l'esame diretto di tutte le opere di Lampi conservate nelle collezioni dell'Ermitage, del Museo Statale Russo, dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo e nelle residenze imperiali suburbane. Visite mirate sono state effettuate anche ad altri musei europei e in particolare a due istituzioni culturali ginevrine che ospitano importanti opere russe di Lampi, il Musée d'art et d'histoire e la Fondation Tatiana Zoubov. Gli appunti raccolti molti anni fa nel corso di un sopralluogo ai depositi dello Historisches Museum der Stadt Wien

(oggi Wien Museum) sono risultati preziosi ai fini dell'identificazione del ritratto di Alfonso Miliotti, il conoscitore di gemme che vendette la propria collezione a Caterina II. Importanti novità sono emerse anche dai musei di Edimburgo, Berlino, Oldenburg, Jever, Vizille e Linz, e da collezioni private francesi (Autigny-la-Tour) e britanniche (West Wycombe).

Molto proficui sono stati i contatti con alcune importanti case d'asta e gallerie antiquarie di Londra, New York, Parigi, Vienna, Monaco, Zurigo, Milano, Helsinki e Brema, presso le quali è stata reperita documentazione preziosa e spesso inedita. Proprio dal mercato antiquariale sono emerse alcune tra le più interessanti novità, con l'apparizione di dipinti del tutto inediti (il ritratto del generale Vasilij Popov) e la riemersione di opere ritenute disperse o di cui si erano perdute da lungo tempo le tracce (il ritratto dell'ambasciatore inglese a Pietroburgo Charles Whitworth). Una menzione particolare merita il magnifico ritratto di Giulio Renato Litta Visconti Arese già a Castagneto Po nella collezione di Alberto Bruni Tedeschi, battuto all'asta da Sotheby's a Londra il 21 marzo 2007 e acquistato dallo Stato italiano, che ha applicato il diritto di prelazione, destinandolo all'arredo di Palazzo Litta a Milano: una felice operazione che ha arricchito l'esiguo numero di opere di Lampi presenti in Italia.

I citati ritratti di Popov e Litta, che costituiscono versioni inedite di esemplari già noti, non rappresentano casi isolati nella produzione di Lampi: repliche, copie e miniature *d'après* affollano in gran numero il suo catalogo, rendendo spesso problematica l'individuazione dei prototipi e la determinazione del grado di autografia dei singoli esemplari. Nel silenzio delle fonti e in assenza di signature, si è proceduto caso per caso, individuando principalmente nella qualità esecutiva delle opere il criterio discriminante. In questo ambito sono numerose le novità emerse dalla ricerca: a titolo d'esempio, si segnala il dipinto passato all'asta da Sotheby's nel dicembre del 1999 con un'attribuzione a Gaspare Landi, riconosciuto in questa sede come replica del *Ritratto di Ivan Lazarev*, noto in altre due versioni solo recentemente ritrovate.

Novità significative si sono registrate anche sul fronte della produzione grafica, grazie al ritrovamento del disegno di Linz e alla recente apparizione sul mercato antiquariale di quattro magnifici studi preparatori per ritratti, la cui qualità impone di rivedere il giudizio corrente su Lampi disegnatore.

Il catalogo delle opere russe messo a punto nella mia tesi di dottorato è stato ulteriormente arricchito e precisato nel 2008, nel corso di nuovi approfondimenti effettuati grazie a una borsa di ricerca della Fondazione Ermitage Italia di Ferrara.

Per quanto riguarda la metodologia, trattandosi quasi esclusivamente di ritratti, particolare attenzione è stata riservata alla ricostruzione delle biografie degli effigiati, che in alcuni casi ha agevolato la collocazione cronologica delle opere. È il caso dei formidabili ritratti di Nicolas Soret e del medico di corte John Rogerson, finora ignorati dalla critica. Anche l'analisi della moda e il riconoscimento di insegne araldiche e cavalleresche si sono rivelati elementi spesso determinanti per la datazione.

Di grande stimolo è stata la lettura di memorie e relazioni di viaggio relative al periodo considerato, e in particolare di due testi nei quali si fa esplicito riferimento al pittore: i *Mémoires secrets sur la Russie* dello scrittore francese Charles-François-Filibert Masson, un concentrato di notizie e pettegolezzi relativi a molti dei personaggi effigiati da Lampi; e i *Souvenirs* di Madame Vigée Le Brun, interessanti soprattutto perché compilati da un'artista specializzata nell'arte del ritratto. Di indubbio interesse sono risultati anche gli scritti autobiografici del miniaturista ginevrino Nicolas Soret, di stanza a Pietroburgo tra il 1792 e il 1799, e dell'incisore britannico James Walker, lungamente attivo in Russia, autore di un volume di aneddoti umoristici e bizzarri pubblicato a Londra nel 1821 con il titolo di *Paramythia*.

Ulteriori riscontri su fatti e personaggi dell'epoca sono stati rinvenuti nel sesto e ultimo volume dei *Mémoires pour servir à l'histoire des événements de la fin du dix-huitième siècle* del gesuita Jean-François Georgel, che raccoglie le impressioni di un *Voyage a Saint-Petersbourg* compiuto nel biennio 1799-1800. Un'altra fonte cui ho attinto per redigere le biografie di alcuni committenti di Lampi è il volume *La cour et le règne de Paul I^{er}: portraits, souvenirs et anecdotes* di Fédor Golovkine, edito a Parigi nel 1905. Per quanto concerne la stagione del Congresso di Vienna, un cenno al pittore si trova anche nel *Giornale di Vienna* del letterato mantovano Giuseppe Acerbi, edito nel 1972 da Manlio Gabrieli. Quattro le biografie di Caterina II di cui ci si è avvalsi: quella di Francesco Becattini, pubblicata a ridosso della morte dell'imperatrice (Lugano [ma Venezia], 1797-1799); quella di Jean Castéra, apparsa a Parigi nel 1809; quella ormai classica di Kazimierz Waliszewski (Paris, 1893), consultata nella traduzione italiana di Sergio Fusero; e infine quella di Henri Troyat, pseudonimo di Lev Aslanovič Tarasov (Paris, 1977), consultata nella traduzione italiana di Gabriella Ernesti.

Prima di porre mano ai testi, si è proceduto a un sistematico aggiornamento bibliografico, effettuato principalmente tra la Bibliotheca Hertziana di Roma, l'Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, con un significativo ritrovamento alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena. Dalle ricerche sono emerse anche nuove fonti documentarie: a titolo d'esempio si citano qui le *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806* del pubblicista tedesco Carl Bertuch, testo che ha permesso di identificare e datare un dipinto realizzato da Lampi a Vienna per una committente russa, la contessa Ekaterina Tolstoj. Molte precisazioni sono state possibili grazie all'attenta lettura di una fonte finora ignorata dalla critica russa, le *Nachrichten über Lampi* dello scrittore tedesco Friedrich von Adelung, pubblicate nell'agosto del 1803 dal periodico "Zeitung für die elegante Welt" come corrispondenza da Pietroburgo: un raro esemplare del periodico si conserva presso la biblioteca del Theater-Museum di Vienna. Tra le pubblicazioni più recenti, sono stati rintracciati tre interessanti contributi apparsi sulla rivista russa "Pinakoteka". Si segnala infine, per la ricchezza di apporti critici, il catalogo della mostra *Catherine the Great. Art for Empire*, organizzata dal Museo dell'Ermitage a Montreal e Toronto nel 2005.

Dopo il riesame di tutte le fonti antiche e dei contributi critici, si è provveduto a tracciare la fortuna critica dell'artista, con un'indagine estesa a tutta la letteratura, ma con particolare attenzione agli studi di storia dell'arte di ambito russo. Nella stesura del saggio e delle schede di catalogo si è cercato, in primo luogo, di venire a capo delle complesse relazioni di committenza che legarono il pittore alla classe dirigente russa per oltre un ventennio: dapprima durante il soggiorno in Moldavia (1791-1792), poi nei cinque anni della sua permanenza a corte (1792-1797) e infine nel periodo che segue il suo definitivo ritorno a Vienna, fino al biennio del Congresso (1797-1815). Un capitolo specifico è stato dedicato all'iconografia di Caterina II nell'interpretazione fornita da Lampi: un tema finora mai affrontato con la necessaria sistematicità. Successivamente sono stati approfonditi anche i rapporti intercorsi tra il pittore e gli artisti russi, oltre ai suoi contatti con personalità del mondo artistico cosmopolita di stanza a Pietroburgo, tra cui vanno almeno ricordati l'architetto parmense Giacomo Trombara e i già citati Elisabeth Vigée-Le Brun, Nicolas Soret e James Walker. In parallelo sono stati presi in considerazione avvenimenti non direttamente legati alla persona del pittore ma utili alla ricostruzione del clima culturale e politico nel quale egli si trovò di volta in volta a operare. Si sono in tal modo raccolti vari strumenti per effettuare confronti, verifiche e collegamenti con l'attività e l'evoluzione stilistica dei principali artisti suoi contemporanei, nonché per collocare i ritratti del pittore nello scenario ideologico che li vide nascere.

Complessivamente sono state prese in considerazione oltre duecento opere d'arte tra dipinti disegni e incisioni, 137 delle quali sono state schedate con metodo filologico e ordinate secondo un criterio cronologico. Nella maggior parte dei casi la schedatura è avvenuta dopo un esame diretto di ogni esemplare; quando ciò non è stato possibile, ci si è avvalsi della documentazione fotografica. Il catalogo che ne è scaturito costituisce la seconda parte del volume, cui seguono una sezione di documenti e la bibliografia.

INTRODUZIONE



1. Giovanni Battista Lampi, *Autoritratto*. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Figlio di Matthias Lamp, pittore sudtirolese originario della Val Pusteria, Ferdinando Giovanni Battista Giuseppe Silvestro nasce il 31 dicembre 1751 a Romeno, piccolo villaggio del Trentino, all'epoca territorio del principato vescovile di Trento. Il cognome, di cui sono note le varianti "Lampp", "Lomp" e "Lump", verrà italianizzato da Giovanni Battista solo nel 1782. La madre, Chiara Margherita Lorenzoni, muore di parto il 4 gennaio 1752. È un momento drammatico per la famiglia Lamp, costantemente attanagliata dai debiti: nel maggio dello stesso anno il figlio maggiore, Lorenzo, viene arrestato per furti e rinchiuso nel palazzo Assessorile di Cles. Una richiesta di grazia inoltrata da Matthias al principe vescovo Domenico Antonio Thun non sembra aver avuto esito, giacché del giovane si perde ogni traccia documentaria. A prendersi cura del piccolo Giambattista durante la prima infanzia è probabilmente la sorella maggiore, Isabella, nata l'11 febbraio 1735 e andata in sposa il 16 dicembre 1753 a Domenico Antonio Gilli di Romeno. Il 9 luglio 1756 Matthias convola a nuove nozze con una vedova, Maria Anna Pedranzi di Caldaro, che morirà sette anni dopo. Seguirà un terzo matrimonio, suggellato a Romeno il 10 aprile 1763 con Barbara Rosati vedova Francisci.

Il nonno paterno di Giambattista, Andre Lamp, era titolare del maso Pfaffenberg, situato nella pieve di San Lorenzo di Sebato, all'imbocco della Val Badia. Matthias, nato da un'unione illegittima, era escluso a priori da ogni diritto sui beni paterni. Il padre lo aveva perciò avviato al mestiere di pittore: dopo aver svolto l'apprendistato a Brunico presso le botteghe di Nikolaus Pedevilla e Hans Georg Steeger, nel 1716 aveva conseguito il *Lehrbrief*, rilasciato dalla locale corporazione dei pittori. Nel 1723 Matthias aveva aperto bottega a Romeno in Val di Non e il 5 febbraio 1730 aveva sposato Chiara Margherita, figlia di Lorenzo Lorenzoni di Cles, notaio. Nell'arco di oltre cinquant'anni dalla bottega di Romeno uscirono numerose pale d'altare – tutte di modestissimo livello qualitativo – ma anche paliotti, gonfaloni e stazioni della *Via Crucis*, tuttora visibili in molte chiese delle valli di Non e di Sole, delle Giudicarie e dell'Oltradige. La necessità di mantenere una famiglia numerosa, per quanto falciata dalla mortalità infantile (Giovanni Battista fu l'ultimo di quattordici figli), vide Matthias impegnato fino a tarda età anche in lavori di tipo artigianale quali opere di tinteggiatura, restauro e doratura. L'ultima opera nota è un gonfalone conservato nella chiesa pievana di Torra, recante la consueta sigla "M.L.P." e la data "1778". La morte lo colse a Romeno il 7 marzo 1780 all'età di circa ottantadue anni.

Appresi i rudimenti della pittura dal padre, nel 1768 Giovanni Battista viene inviato a perfezionarsi a Salisburgo, dove opera stabilmente il cugino Pietro Antonio Lorenzoni, pittore di gusto barocchetto. Questi lo colloca a bottega presso Franz Xaver König, attivo come ritrattista per la locale corte principesca. Dopo un breve rientro in patria, il giovane apprendista è nuovamente a Salisburgo e viene indirizzato dallo stesso König a un maestro più affermato, Franz Nikolaus Streicher. A vent'anni ritorna a Romeno e inizia un'attività autonoma, rivelando una spicca-

ta propensione per la ritrattistica: le prime opere documentate sono, non a caso, i ritratti di Giuseppe Bassetti e della moglie Antonia del Monte, eseguiti a Trento nel 1772. Il 4 novembre dello stesso anno il principe vescovo Cristoforo Sizzo de Noris – di cui esegue almeno due ritratti – gli rilascia un passaporto: Lampi punta infatti a completare la propria formazione a Verona. Nella città scaligera entra in contatto con l'ambiente dell'Accademia di Pittura e Scultura, nel quale ha modo di attingere all'eredità artistica di Giambettino Cignaroli e di frequentare la scuola dell'abile frescante tiepolesco Francesco Lorenzi. Già il 27 dicembre 1773 viene acclamato accademico d'onore, probabilmente su indicazione del marchese Giuseppe di Sagramoso, per il quale lavoravano i suoi futuri suoceri.

Le prime commissioni di rilievo giungono tuttavia dalla nobiltà anaune, come il ciclo di otto ritratti eseguito nel 1773 per i conti Spaur o la pala dei *Santi Martiri Anauniesi*, dipinta nel 1775 su commissione della famiglia de Gentili di Sanzeno per la locale chiesa parrocchiale. Il pittore aveva frattanto sposato, in data e luogo imprecisati, Anna Maria Franchi di Cloz e aveva messo al mondo una figlia, Anna Maria Margherita, che fu battezzata a Trento il 6 settembre 1773. Il 4 marzo 1775 gli nasce il secondo figlio, Giovanni Battista junior, che sarà al suo fianco per tutta la vita.

Nel capoluogo del principato il pittore diventa ben presto un ritrattista alla moda tra il patriziato urbano e rurale: nell'arco di otto anni posano per lui vari esponenti delle famiglie Alberti Colico, Bortolazzi, Ciurletti, Consolati, Cresseri, Dal Lago, Gentilotti, Gerloni, de Gezzi, Girardi di Pietrapiana, Giovanni, Grazia-dei, Klotz, de Lupis, Martini, Mosca, Saracini, Schrattemberg, Steffanini, Taxis, Triangi, Turcati e altre ancora.

Una nuova stagione s'inaugura a partire dal 1776, data che si legge sulla pala della *Maddalena* a Cavareno, intrisa di colorismo veneto. Dallo studio del pittore – sito a Trento in palazzo Travaglia poi Maffei in Contrada Larga – esce nel giugno di quell'anno il ritratto del neo-eletto principe vescovo Pietro Vigilio Thun, primo di una lunga serie: l'opera segna un netto salto di qualità nella sua attività ritrattistica, all'insegna di un mimetismo scrupoloso e diligente, dichiarato dalla presenza simbolica di una mosca sull'ermellino del presule. Tale inserto conferisce al dipinto il rango di opera-manifesto, con la quale Lampi dichiara la propria poetica, tesa alla massima verosimiglianza, e si candida al ruolo di primo pittore del principato. Nel 1777 esegue un *San Luigi Gonzaga* per la chiesa di Santa Croce del Bleggio, che rivela come il classicismo veronese rimanga un punto di riferimento fondamentale nel genere sacro. L'11 aprile dello stesso anno gli nasce un terzo figlio, Vincenzo Melchiorre, che morirà dopo pochi mesi. Nel 1779 il pittore soggiorna a Rovereto, dove esegue numerosi ritratti per le nobili famiglie Festi e Lodron. Covo è il suo capolavoro del periodo trentino, il ritratto del vescovo di Sutri e Nepi Gerolamo Luigi Crivelli, sul quale ricompare la mosca a *trompe l'oeil*, retaggio di una tradizione letteraria e figurativa basata sul principio della *mimesis*.

Alla fine del 1779 Lampi si trasferisce in Tirolo, munito di lettere di raccomandazione di un conte Lodron, da identificare con l'arciprete di Villa Lagarina e canonico della cattedrale di Bressanone Massimiliano Settimo, di cui esegue

il ritratto. Del suo pennello si avvalgono subito dame e gentiluomini della nobiltà tirolese, come i Wolkenstein, gli Zeiller, gli Enzenberg, i Trapp. A Innsbruck il pittore gode della protezione del governatore Gottfried von Heister, che gli mette a disposizione un alloggio nella Hofburg. Durante il 1780 esegue i ritratti degli abati di Stams e di Wilten, tuttora conservati nelle rispettive abbazie: l'abate Norbert Spergs di Wilten gli commissiona anche una grande pala d'altare raffigurante *Sant'Egidio intercessore*, collocata nel 1781 sull'altare maggiore della piccola chiesa di Igls. Contemporaneamente Lampi dipinge la pala della *Predicazione di Sant'Andrea Apostolo*, inviata da Innsbruck alla chiesa di Aldeno. Si tratta delle ultime committenze di carattere sacro portate a termine dall'artista, che da questo momento in avanti si dedicherà pressoché esclusivamente al ritratto.

In Tirolo si presenta al pittore la favorevole occasione da lungo tempo attesa: nel capoluogo è infatti di residenza l'arciduchessa Maria Elisabetta d'Asburgo-Lorena, sorella dell'imperatore Giuseppe II e della regina di Francia Maria Antonietta. Lampi ne esegue un ritratto di grande impegno, il cui esito favorevole gli apre la strada a una serie di prestigiose commissioni da parte della Casa d'Austria. Già nel 1781 l'arciduchessa Marianna lo invita a Klagenfurt per essere a sua volta effigiata dal suo pennello. Nel capoluogo della Carinzia Anna Maria Franchi dà alla luce un altro figlio, Francesco Serafino Ferdinando, destinato anch'esso a fare il pittore: nell'atto di battesimo, datato 22 gennaio 1782, figura, per la prima volta in un documento ufficiale, la forma italianizzata del cognome. Madre e figlio vengono effigiati poco dopo dall'artista in un doppio ritratto dai toni intimisti, lontano dal registro aulico che caratterizzerà mediamente la sua produzione.

La vera meta di Lampi è Vienna, dove aveva in animo di trasferirsi fin dal 1780 e dove giunge con la famiglia nel 1783. Sulle rive del Danubio, durante un quinquennio di continua ascesa professionale, la sua pittura si sprovvincializza aggiornandosi sugli orientamenti estetici internazionali, nel clima illuminato dell'età giuseppina. Tra le prime opere eseguite nella capitale si segnalano, per immediatezza espressiva e capacità di penetrazione psicologica, il ritratto di Ignaz von Born, esponente di spicco della massoneria, e quello del banchiere calvinista Johann von Fries. Segue una prestigiosa commissione proveniente direttamente dalla corte: nel 1784 il pittore viene incaricato di ritrarre la giovane duchessa Elisabetta Guglielmina di Württemberg, promessa sposa dell'arciduca Francesco. Il prototipo del celebre ritratto, più volte replicato, viene inviato alla corte granducale di Firenze e si conserva oggi a Palazzo Pitti.

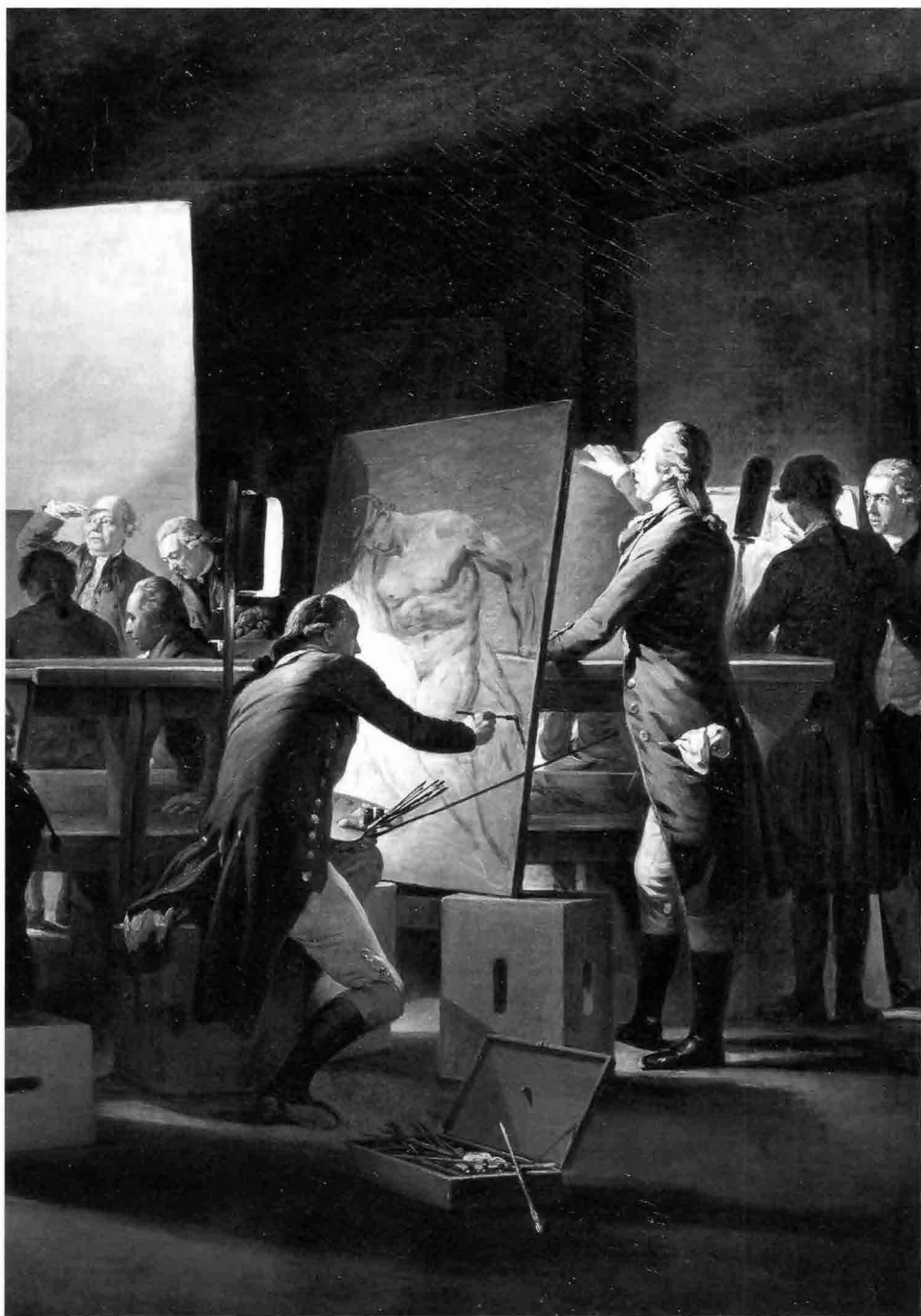
Grazie alla protezione del barone Joseph von Sperges, tirolese di nascita e presidente dell'Accademia di Arti Figurative, nel 1785 Lampi viene cooptato tra i membri del prestigioso istituto e già l'anno successivo con un *motu proprio* dell'imperatore – del quale aveva eseguito un pomposo ritratto a grandezza naturale, nel parato del Toson d'oro, per la sede dell'Accademia – viene nominato professore di pittura di storia, a decorrere dal primo settembre e con un onorario annuo di seicento fiorini. Lo stesso anno ritrae in un grandioso *tableau d'apparat* anche il cancelliere Wenzel Anton von Kaunitz, divenendo in tal modo uno

dei pittori più in vista della capitale. Eloquente testimonianza di questo nuovo *status* è l'esposizione al pubblico nella reggia imperiale di "tre gran quadri" oggi dispersi, destinati a essere inviati in dono a Caterina II di Russia: raffiguravano rispettivamente l'imperatore, l'arciduca Francesco e la consorte Elisabetta Guglielmina. In un annuario viennese del 1787 l'artista risulta domiciliato sull'Alten Fleischmarkt, al numero 743. Allo stesso anno risale il ritratto in veste pubblica del barone Sperges, eseguito su commissione del consiglio accademico, che segna l'accostamento di Lampi all'armamentario allegorico neoclassico.

Nell'estate del 1788 si aprono nuovi scenari per la carriera dell'artista, divenuto ormai famoso. Il 27 agosto Francesco Casanova invia a Marcello Bacciarelli, pittore di corte del re di Polonia, una lettera di raccomandazione in favore di Lampi, di cui annuncia l'imminente arrivo a Varsavia. Nella capitale polacca – dove è stata da poco convocata la Dieta del regno – il pittore si trattiene per circa sette mesi facendo incetta di commissioni. È accolto benevolmente dal re Stanislao Augusto Poniatowski, del quale esegue alcuni memorabili ritratti. Al pennello del pittore si rivolgono sia i membri del partito regio, sia i ribelli della futura confederazione di Targowica, che si fanno effigiare nelle vesti eroiche di cavalieri feudali: è il caso dell'atamanno Ksawery Branicki, immortalato insieme ai figli in un grande quadro oggi nel castello di Alupka in Crimea. I lealisti preferiscono invece presentarsi in abito occidentale oppure nel tradizionale *kontusz*, documentato nel ritratto del patriota Paweł Grabowski, uno dei più intensi di questa stagione. Non mancano infine seducenti immagini muliebri, spesso ambientate in scenari arcadici, come l'effigie di Urszula Dembińska, ripresa nell'atto di leggere uno spartito musicale su testo di Metastasio. A questa stagione appartiene anche un intenso ritratto del poeta Trembecki, di cui si ignorava l'esistenza fino alla sua recente apparizione sul mercato antiquario.

Ritornato a Vienna, Lampi espone sette opere alla grande mostra allestita nelle sale dell'Accademia nel 1790. Sono presenti, tra gli altri, i ritratti del conte Stanisław Szczęsný Potocki con i figli e della moglie Amelia con la figlia Pelagia. Poco dopo il pittore viene incaricato di ritrarre a figura intera il nuovo imperatore Leopoldo II, fratello del defunto Giuseppe II. Frattanto porta a termine alcuni dipinti iniziati in Polonia, tra i quali il ritratto dell'ambasciatore inglese Charles Whitworth e il ritratto di Sophie de Witt come vestale.

Il 18 settembre 1791 il cancelliere Kaunitz invia una lettera al principe di Tauride Grigorij Potëmkin, governatore della Russia meridionale e capo supremo dell'esercito, assicurandogli la venuta di Lampi a Jassy (oggi Iași, Romania), come auspicato dal famoso condottiero in una precedente lettera. Questi era venuto a conoscenza del talento ritrattistico di Lampi attraverso il barone Karl von Bühler, suo uomo di fiducia a Vienna, che era stato effigiato dal pittore nel 1789. Ottenuto dall'Accademia il permesso di assentarsi dalle lezioni per cinque mesi, Lampi si mette in viaggio col proprio allievo Eustatie Altini, di nazionalità moldava, e giunge a Iași il 21 ottobre, pochi giorni dopo l'improvvisa morte di Potëmkin. Il lutto non vanifica l'avventuroso viaggio in Moldavia: qui il pittore esegue alcuni ritratti di dignitari russi, tra cui quello del generale Vasilij Po-



2. Martin Ferdinand Quadal, *La sala del nudo dell'Accademia di Vienna*, 1787, particolare. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Lampi è il terzo personaggio in piedi da destra, mentre seduto in primo piano si riconosce Füger

pov, che lo invia a Caterina II quale esempio delle straordinarie doti mimetiche dell'artista. Il 15 dicembre Lampi inoltra una supplica all'Accademia di Vienna affinché gli venga prolungato il permesso di assentarsi dalle lezioni. Parte quindi in pieno inverno alla volta di Pietroburgo, dove giunge il 20 gennaio 1792 e prende alloggio all'Hôtel de Londres: gli vengono rimborsate le spese di viaggio e per tutta la durata del soggiorno disporrà di un appannaggio della Corona.

Inizia quindi a lavorare per la corte imperiale, ritraendo le granduchesse infantissime Alessandra ed Elena. Risale al 1793 il grandioso ritratto a tutta altezza di Caterina II, destinato a divenire la sua icona più nota e fastosa, che incontra l'incondizionata approvazione della sovrana e viene più volte replicato e copiato. Ottenuta in tal modo la più alta protezione che un artista potesse sognare, tutte le porte gli sono aperte: riceve commissioni dai principali esponenti della corte e viene protetto dall'ultimo favorito della zarina, il principe Platon Zubov. Ritrae, tra gli altri, l'ex favorito Pëtr Zavadovskij, l'ambasciatore Nikolaj Jusupov, il consigliere Aleksandr Samojlov e la moglie Ekaterina Trubetzkaja, il futuro cancelliere Aleksandr Andreevič Bezborodko, la contessa Ekaterina Dolgorukova, l'intera famiglia Lazarev, il conte Aleksandr Stroganov e il conte Aleksej Ivanovič Musin-Puškin. Su incarico di quest'ultimo, presidente dell'Accademia di Belle Arti tra il 1794 e il 1796, redige un piano di riforma dell'istituto, del quale diviene membro onorario il 21 ottobre 1794.

Ben presto Lampi stringe contatti con alcuni esponenti della colonia internazionale di stanza nella capitale russa, come attestano i suoi ritratti degli italiani Giulio Renato Litta e Alfonso Miliotti, del dalmata Andrea Francesco d'Altesty, dello scozzese John Rogerson, del tedesco Heinrich von Nicolay, dello spagnolo José de Ribas e del ginevrino Nicolas Soret, che a vario titolo frequentano la corte. Inoltre riallaccia i rapporti con i polacchi emigrati a Pietroburgo dopo la caduta del regno di Stanislao II Augusto, tra cui i Potocki. Nel luglio del 1795 riceve la visita di Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, da poco giunta in città, mentre il 5 ottobre raggiunge l'apice del successo con il conferimento *honoris causa* delle sette medaglie coniate dall'Accademia. Frattanto, l'11 febbraio 1795, Anna Maria Franchi era morta a Vienna nella casa detta "dei guantai" sita in Salzgries 343, e il figlio maggiore Giovanni Battista junior, ormai ventenne, era giunto in Russia.

In questo periodo l'artista esegue, tra gli altri, un magnifico ritratto a grandezza naturale della granduchessa Maria Fëdorovna, moglie dell'erede al trono, e il doppio ritratto dei loro figli, i granduchi Alessandro e Costantino. Più freddi sono invece i suoi rapporti con il granduca Pavel Petrovič, il futuro zar Paolo I, che non vede di buon occhio i *protégé* della madre. Nel 1796 Lampi firma due capolavori assoluti, i ritratti a figura intera dei fratelli Platon e Valerian Zubov nel parato dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato: due grandi tele di formidabile impatto scenico, pervase da un'aura fiabesca e atemporale, in stridente contrasto con il clima rivoluzionario che aveva ormai preso piede nel resto d'Europa.

Il 22 aprile 1796 il pittore indirizza una lettera a Caterina II nella quale fa riferimento a un ritratto della zarina destinato alla corte imperiale di Vienna, chiedendo "cinq minutes de tems pour donner la dernière perfection à mon œuvre et

le rendre immortel". Il 16 novembre la notizia della morte della sovrana – che Lampi definì "la fondatrice della mia fortuna" – lo coglie talmente impreparato da procurargli un malore. L'uscita di scena di Caterina e l'avvento al trono dell'eccentrico Paolo lo inducono ad affrettare il ritorno in Austria: già il 26 dicembre, in una lettera del pittore Martin Johann Schmidt al monaco Kolomann Felner, di Lambach si accenna all'imminente rientro di Lampi negli Stati Ereditari e alla favolosa somma di centomila rubli da lui guadagnata durante i sei anni trascorsi in Russia.

A Vienna Lampi riprende l'insegnamento accademico e diviene in breve tempo uno dei ritrattisti prediletti dell'aristocrazia mitteleuropea, contendendo il primato al collega Heinrich Füger e al *Kammermaler* Josef Kreutzinger. Posto mano al completamento di alcuni ritratti lasciati incompiuti a Pietroburgo, come quello del giovane re di Svezia Gustavo IV Adolfo, il pittore è incaricato di sempre nuove commissioni da parte delle più cospicue famiglie della nobiltà mitteleuropea. Tra le opere più significative uscite in questi anni dal suo studio vanno ricordati il ritratto del poeta Friedrich Leopold zu Stolberg, quello del conte Franz von Saurau, futuro cancelliere, e quello della contessa Maria Sophie von Schönborn, mentre rimangono da rintracciare altri dipinti eseguiti per gli Esterházy, i Zichy, i Windisch-Grätz e altri illustri casati.

L'atmosfera culturale e politica che si respira in Austria è tuttavia ben diversa da quella della corte russa: il mondo dorato dell'*ancien régime* sta per essere travolto dalle armate francesi e Lampi si schiera senza esitazioni dalla parte dei lealisti. In un clima di mobilitazione collettiva, giura eterna fedeltà alla patria e all'imperatore ed entra nei ranghi della neo-costituita Legione accademica col grado di capitano, arruolando entrambi i figli. Per la sua conclamata fedeltà alla Casa d'Austria e per i suoi meriti artistici, il 4 settembre 1798 viene nominato cavaliere dell'impero con diploma dell'imperatore Francesco II. L'alto riconoscimento trova un corrispettivo nell'esecuzione di numerosi ritratti di esponenti della famiglia imperiale, tra cui risaltano i due grandi ritratti di Francesco II e della seconda moglie Maria Teresa di Borbone realizzati per l'abbazia di Sankt Lambrecht in Stiria. Il 18 giugno 1799 la nomina a cittadino onorario di Vienna completa l'integrazione del pittore e della sua famiglia nel tessuto sociale della capitale. La sua fama ha oramai un raggio continentale e il 18 gennaio 1800 viene proclamato membro d'onore della Reale Accademia di Stoccolma. Mantiene inoltre sempre aperto un canale privilegiato con la Russia, dove nel 1802 invia il più grande dipinto da lui realizzato, l'imponente ritratto a tutta altezza di Platon Zubov oggi all'Ermitage.

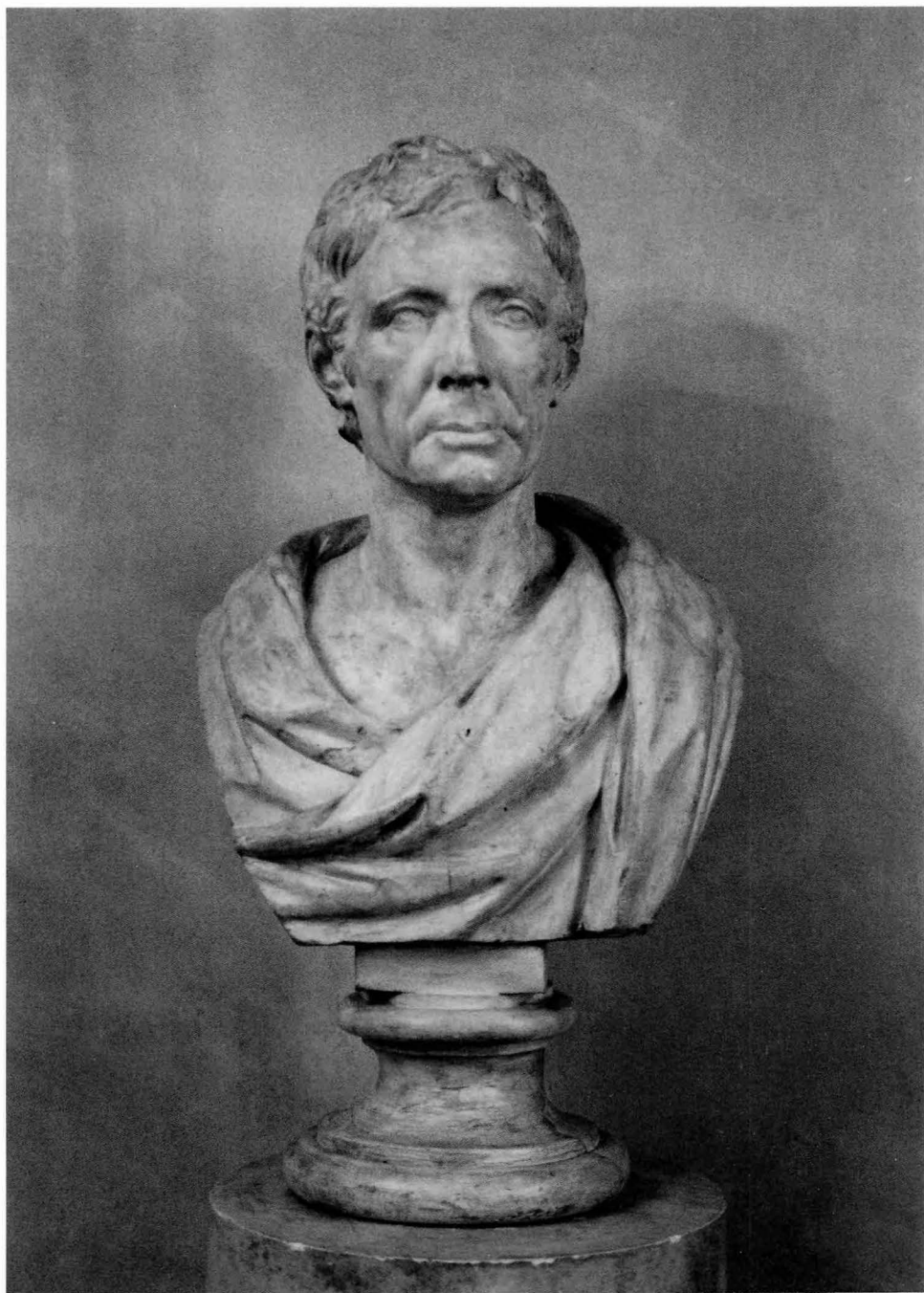
In questi anni l'artista si cimenta, sia pure occasionalmente, con la pittura di storia: ne è significativa testimonianza, nel 1803, la *Fuga delle vestali da Roma*, piccola opera ispirata a un passo di Tito Livio ma allusiva alle recenti guerre napoleoniche. Di argomento storico e religioso sono pure alcuni disegni coevi, realizzati a penna e acquerello e dal carattere molto 'finito', conservati tra il Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste di Vienna, l'Albertina e il Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. In questi anni il rapporto con la

corte asburgica rimane sempre molto stretto, come attesta l'esecuzione del ritratto dell'arciduca Rodolfo in occasione della sua nomina a vescovo ausiliare di Olmütz, nel 1805.

Anche in virtù di questi legami, Lampi vive in prima persona i drammatici momenti delle invasioni francesi. Nel 1805 la Legione accademica viene ricostituita sotto il suo comando con il compito di tutelare il patrimonio artistico di Vienna e nel 1806 essa viene inglobata nella milizia cittadina, corpo ausiliario che doveva sciogliersi solo con la fine delle ostilità. Il professore acquista frattanto il grado di colonnello maggiore e i suoi due figli quello di ufficiale. Eloquentemente di questa stagione è il ritratto del principe Aleksandr Kurakin reduce dalla pace di Tilsit, eseguito a Vienna nel 1808. Al biennio 1812-1814 risalgono i due spettacolari ritratti a figura intera dei principi Schwarzenberg, oggi conservati nel castello di Hluboká nad Vltavou in Moravia, che documentano una convinta e convincente adesione ai dettami del gusto Impero.

Durante il biennio del Congresso si collocano le ultime commissioni di rilievo portate a termine dal pittore, la cui fama sta ormai declinando a favore di pittori più alla moda come Isabey e Lawrence. Il suo stile aulico e impeccabile suscita tuttavia l'apprezzamento di eminenti personalità come l'inviato pontificio Ercole Consalvi e il plenipotenziario russo Andrej Kyrillovič Razumovskij. Su incarico di quest'ultimo – una delle figure di maggiore rilievo nella vita artistica e musicale della Vienna neoclassica – Lampi aveva realizzato, già nel 1806, un solenne ritratto di Antonio Canova, suscitando vasta risonanza grazie anche alla circolazione di repliche, copie e incisioni di traduzione.

L'11 gennaio 1815, nel pieno dello svolgimento dei lavori congressuali, il pittore riceve nel proprio studio la visita della zarina Elisabetta, moglie di Alessandro I, e del re di Baviera Massimiliano I accompagnato dalla consorte. Allo stesso anno risale il suo capolavoro senile, il ritratto del conte Johann Rudolph von Czernin-Chudenitz, che doveva conoscere grande rinomanza per la presenza di espliciti richiami alla ritrattistica di Van Dyck. Prosegue frattanto il suo magistero all'Accademia, presso la quale nel 1819 istituisce un premio destinato agli studenti che frequentano la scuola del nudo. Tra i suoi allievi si annoverano i futuri protagonisti della pittura austriaca dell'Ottocento, tra cui Leopold Kupelwieser, Peter Fendi, Johann Ender, Franz Eybl e Ferdinand Georg Waldmüller. Meno cordiali o addirittura ostili saranno invece i suoi rapporti con i nazareni, che fin dal 1809 avevano fondato a Vienna il Lukasbund. Nel 1822 si ritira dall'insegnamento e affida la direzione dell'*atelier* al figlio maggiore, che vive con lui nel sobborgo di Leopoldstadt, in un palazzo già sede dell'albergo "zum schwarzen Bären". Qui Lampi aveva raccolto una considerevole collezione d'arte, che sarà dispersa dopo la sua morte: vi si trovavano alcune tele di maestri del passato, tra cui Rubens, Salvator Rosa, Grechetto, Weenix, Tamm, Lancrét, Solimena, Tiepolo, Batoni; varie copie eseguite dallo stesso Lampi e da suo figlio maggiore, sia da maestri del passato (Domenichino, Rubens, Van Dyck) che da pittori contemporanei (Menges, Rotari, Füger, Graff, Vigée Le Brun); e numerose opere autografe di artisti contemporanei, come Anton Raphael Mengs, Johann Zoffany, Fran-



3. Joseph Schmelzer, *Busto-ritratto di Giovanni Battista Lampi*, modello in gesso, 1824.
Trento, Palazzo Geremia, collezioni municipali



4. Giovanni Battista Lampi, *Autoritratto*, 1828. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere

cesco Casanova, Bertel Thorvaldsen e Franz Anton Zauner. Accanto ad opere di pittura e scultura, l'artista possedeva una ricca collezione di stampe, una considerevole biblioteca e una raccolta di 7000 monete antiche.

In questo torno d'anni il pittore soggiorna sempre più spesso nell'elegante cittadina termale di Baden: qui nel 1824 ritrae il proprio medico curante, Anton Franz Rollett, in un dipinto che desterà l'ammirazione di Friedrich von Amerling. Allo stesso anno risale il busto del pittore scolpito a Vienna da Joseph Schmelzer per la sede dell'Accademia, il cui modello in gesso si conserva oggi nelle collezioni municipali di Trento (fig. 3). Ma la lunga carriera di Lampi è ormai giunta al termine: le sue precarie condizioni di salute non gli consentono di porre mano alla progettata pala dell'Assunta da inviare in dono a Romeno, la cui esecuzione viene così affidata a Giovanni Battista junior. Il 30 agosto 1826 l'anziano maestro riceve a Vienna la medaglia al merito civile. Due anni dopo, in segno di riconoscenza, dona all'imperatore la sua ultima opera, l'autoritratto al cavalletto, con il quale prende definitivamente congedo dai pennelli (fig. 4). Il 25 dicembre 1829 muore la seconda moglie, Julia Rigin, ch'egli aveva conosciuto a Pietroburgo. Meno di due mesi dopo, l'11 febbraio 1830, Giovanni Battista Lampi si spegne nella sua casa al numero 331 di Leopoldstadt. Il 7 aprile 1894 le sue spoglie verranno esumate dalla tomba di famiglia nel cimitero di Währing e trasferite nel famedio del Zentralfriedhof.

IL RITRATTO ITALIANO DAL CARAVAGGIO AL TIEPOLO

A CURA DI

CIRO CAVERSAZZI, GINO FOGOLARI, CARLO GAMBA,
FEDERICO HERMANIN, MATTEO MARANGONI, ALDO
RAVÀ, NELLO TARCHIANI, LIONELLO VENTURI

CON PREFAZIONE DI

UGO OJETTI



EDITORE - ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

5. Il ritratto di Caterina II di Russia di Lampi riprodotto sulla copertina del volume *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1927)

Due filoni bio-bibliografici costituiscono l'ossatura della fortuna critica di Giovanni Battista Lampi: uno fa capo alla letteratura artistica austriaca, l'altro alla storia patria trentina. Questa dicotomia trova fondamento nell'avventurosa vicenda biografica dell'artista, che nel 1780 si era lasciato per sempre alle spalle Romeno, il villaggio della Val di Non dov'era nato il 31 dicembre 1751, e la vicina città di Trento, dove aveva aperto bottega intorno al 1772. Il trasferimento a Innsbruck, il passaggio per Klagenfurt e il successivo approdo a Vienna erano state le prime tappe di una carriera tutta proiettata sulla scena internazionale. L'attività di Lampi in territorio 'italiano' si era concentrata negli anni giovanili, tra il principato vescovile di Trento e la città imperiale di Rovereto, mentre i suoi soggiorni di studio a Verona non lasciarono traccia durevole nel mondo artistico della città, se si eccettua la precoce nomina a membro d'onore della locale Accademia di Pittura. Per queste ragioni, i pochi cenni dedicati alla figura di Lampi dagli autori trentini dell'Ottocento riguardano unicamente le opere visibili *in situ*, specialmente alcune pale d'altare, o sono mutuati acriticamente dai necrologi pubblicati nel 1830 a Vienna e a Innsbruck e dai dizionari biografici austriaci.

Anche la letteratura artistica polacca e russa, per quanto concerne la famiglia Lampi, è largamente tributaria dei *Lexika* tedeschi e si limita generalmente a fornire ragguagli sui soggiorni dell'artista a Varsavia e a Pietroburgo, mentre saranno a lungo assenti contributi a carattere monografico. Già nel 1830 l'erudito toscano Sebastiano Ciampi, in appendice alle sue *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori, ed altri artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia*, aveva ricordato che Lampi "fu molto tempo in Russia, dove fece molti ritratti"¹. Si dovette però attendere l'inizio del nuovo secolo perché l'attività russa del pittore fosse oggetto di studi critici propriamente detti. Per quanto concerne la Polonia, invece, esiste almeno una fonte antica: la voce dedicata a Lampi nel dizionario dei pittori polacchi di Edward Rastawiecki, inserita nel primo volume pubblicato a Varsavia nel 1850².

Alla base di queste carenze c'era anche la difficoltà di collocare una figura cosmopolita come quella di Lampi nell'ambito di una determinata scuola nazionale. "Possiamo annoverare tra gli artisti polacchi il francese Marteau, lo svedese Krafft, gli italiani Lampi, Grassi e Canaletto, il Pietschmann austriaco, che dipinsero centinaia di ritratti e paesaggi polacchi?", si chiedeva nel 1930 Otto Forst de Battaglia, autore di una biografia di re Stanisław Augusto Poniatowski³. E rispondeva: "Rinunciamo a trovare una soluzione pienamente soddisfacente, e ci limitiamo a considerare i ritratti polacchi di quella superba teoria di grandi nomi che va dal Battoni alla Vigée-Lebrun, come appartenenti al tesoro artistico internazionale".

¹ Ciampi, 1830, p. 158.

² Rastawiecki, 1850, pp. 252-255.

³ Forst de Battaglia, 1930, p. 164.

Le origini della vicenda critica del pittore vanno dunque ricercate in ambito austriaco e segnatamente a Vienna, dove si era maggiormente dispiegata la sua attività artistica. La città danubiana, che egli aveva eletto a propria patria d'adozione fin dal 1783, non mancò di dispensargli alti favori, nominandolo cittadino onorario nel 1799⁴ e conferendogli attestati di benemerenzza per i servizi prestati durante le guerre napoleoniche. All'artista vennero inoltre tributati onori postumi come l'intitolazione di una via nel sobborgo di Leopoldstadt e la ricollocazione del suo monumento funebre nel famedio del Zentralfriedhof⁵. In parallelo, anche da parte tirolese s'intrapresero studi approfonditi sulla figura di Lampi, nel clima seguito alla secolarizzazione dei principati vescovili di Trento e Bressanone e del loro accorpamento nella contea del Tirolo, che aveva visto l'ascesa di Innsbruck come polo culturale della nuova provincia e l'istituzione del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum come punto di raccolta privilegiato delle vestigia dell'intera storia regionale.

Esiste tuttavia un importante antefatto che, pur traendo origine da un avvenimento artistico accaduto sulla scena viennese, rientra a pieno titolo nell'alveo della critica d'arte italiana. Si tratta dell'anonima corrispondenza dall'estero pubblicata il 19 agosto 1786 sul periodico romano "Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia", segnalata per la prima volta da chi scrive⁶. In essa vengono descritti "tre gran quadri" di Lampi che erano stati esposti al pubblico, nel corso di quella stessa estate, nella Hofburg ed erano quindi stati spediti in dono alla corte di Pietroburgo. Oltre a rappresentare una fonte di primaria importanza per ricostruire la produzione del primo soggiorno viennese dell'artista, la cronaca fornisce un primo indizio su ciò che i contemporanei maggiormente apprezzavano nei suoi ritratti: del primo, raffigurante l'imperatore Giuseppe II, si notava infatti che "la somiglianza è grandissima, e le mosse son quelle dell'Originale"; del secondo, che mostrava il giovane arciduca Francesco in alta uniforme, si diceva che "la somiglianza è tale che altro non si ricerca se non la favella"; in merito al terzo, raffigurante le sembianze della promessa sposa di quest'ultimo, la duchessa Elisabetta Guglielmina di Württemberg, si precisava che il volto era stato immortalato nella sua naturale bellezza, "senza alterarne punto né poco la somiglianza, che è conforme agli altri scrupolosa, ed il pennello non le ha prestato alcun favore"⁷.

Nel 1793 l'anonimo compilatore del *Wiener Schriftsteller und Künstler Lexikon*⁸, con una succinta voce dedicata al pittore, apre una lunga serie di profili biografici apparsi sui principali repertori austriaci, che culminerà nelle nove dense pagine riservate alla famiglia Lampi da Constant von Wurzbach nel suo monu-

⁴ Jäger-Sunstenau, 1992, p. 24. Il nome del pittore compare nell'elenco dei cittadini onorari di Vienna inciso in una lapide marmorea collocata all'interno del Neues Rathaus.

⁵ La tomba, opera dello scultore tirolese Joseph Klieber (Innsbruck, 1773-Vienna, 1850), venne restaurata e trasferita dal cimitero di Währing al nuovo cimitero centrale della capitale a spese dell'Accademia di Arti Figurative nel 1894. Cfr. *Die k. k. Akademie*, 1917, p. 120.

⁶ Pancheri, 1996-1998a, pp. 163, 197-198.

⁷ "Giornale delle Belle Arti", n. 33, 19 agosto 1786, pp. 257-258.

⁸ *Lexikon*, 1793, p. 80.

mentale dizionario⁹. Fin da questo primo saggio, “talento” e “diligenza” (*Fleiß*, traducibile anche con “applicazione”) sono i termini-chiave intorno ai quali ruota l’approccio critico al pittore, teso a evidenziare la sua spiccata abilità ritrattistica e l’accuratezza profusa nell’esecuzione. Di fondamentale importanza per l’affermazione di questo indirizzo appare il profilo tracciato nel 1802 da Hans Rudolph Füeßli¹⁰ in calce alla sua *Betrachtung über die Porträt-Mahlerey überhaupt und besonders in Wien*¹¹: si tratta del primo studio monografico dedicato all’artista, che ne ripercorre la vicenda attraverso la formazione e i successivi spostamenti inquadrandone l’opera nell’evoluzione storica della ritrattistica viennese. Per Füeßli, Lampi ha saputo creare un proprio stile senza imitare i contemporanei e va considerato, almeno per quanto concerne il genere del ritratto, un autodidatta: “Dieser Künstler hat sich, durch unablässiges Studium nach der Natur, selbst zum vorzüglichen Porträt-Mahler gebildet; und keinen seiner Vorgänger oder Zeitgenossen nachgeahmt”¹². Il pittore trentino è collocato accanto a Friedrich Heinrich Füger e Joseph Grassi tra coloro che, dopo la stagione degli eccessi tardobarocchi, hanno riportato il ritratto “vicino alla natura”:

“Seine Darstellungsart hat nichts von dem, was man Manier nennet; er ist immer getreuer Nachahmer der Natur in allen ihren mannigfaltigen Nüancen. Seine Porträte sind correct gezeichnet, bedeutend in der Wahl der Stellung, geistreich im Ausdrucke der Charaktere, und wahr in der Farbe. Seine Drapperien, die immer mit dem Costum übereinstimmen, sind mit ungemein viel Geschmack behandelt, und obschon man in seinen Bildern, eine in allen Theilen genau bestimmte Vollendung wahrnimmt, so bemerkt man doch darin nichts Ängstliches oder Gelecktes, sondern überall herrscht ein leichter und sanft fließender Pinsel”¹³.

Va notato che l’analisi di Füeßli fa riferimento a un preciso momento della produzione artistica di Lampi, quello che segue il suo ritorno dal soggiorno russo, quando la sua pittura ha ormai pienamente assimilato i canoni della po-

⁹ Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, pp. 54-62.

¹⁰ Artista e critico d’arte svizzero, fratello dell’assai più noto pittore Johann Caspar, Hans Rudolph Füeßli (o Fueßly) nacque a Zurigo nel 1737 e morì a Vienna nel 1806. Dal 1800 fu archivista presso l’Accademia di arti figurative di Vienna ed ebbe così certamente modo di conoscere e frequentare il pittore, che vi tenne la cattedra di pittura di storia fino al 1822. Cfr. Wurzbach, 1856-1891, IV, 1858, pp. 26-27.

¹¹ Füeßli, 1802, pp. 72-78.

¹² “Questo artista si è formato da solo come eccellente ritrattista, attraverso l’incessante studio dal vero; e nessuno dei suoi predecessori o contemporanei egli ha imitato”.

¹³ “Il suo modo di rappresentare non ha niente di quel che si chiama maniera; egli è sempre fedele imitatore della natura in tutte le sue mutevoli *nuances*. I suoi ritratti sono correttamente disegnati, significativi nella scelta delle posizioni, pieni di spirito nell’espressione dei caratteri e veri nei colori. I suoi drappaggi, che sempre concordano con il costume, sono trattati con immenso buon gusto, e sebbene nei suoi quadri si percepisca una compiutezza ben decisa in tutte le parti, non vi si nota, nondimeno, alcunché di timoroso o liscio, ma ovunque domina un pennello leggero e dolcemente corsivo”.

etica neoclassica. In netto contrasto con queste premesse, lo studioso conclude le proprie riflessioni con un paragone divenuto in seguito proverbiale: “Meines Erachtens ist der Ritter Lampi für Wien das, was Largillière für Paris war”¹⁴. Come ebbe modo di precisare un secolo dopo Ludwig Hevesi¹⁵, il parallelo con il pittore francese va eventualmente stabilito sul piano della committenza, anche se i grandi ritratti d'apparato del primo periodo viennese rendono ben comprensibile l'accostamento alla ritrattistica francese dell'età di Luigi XIV¹⁶.

Il giudizio di Füeßli venne ripreso nel 1808 dall'*Allgemeines Künstlerlexikon*¹⁷ e nel 1825 da Franz Heinrich Böckh¹⁸, in un saggio che fu a sua volta ripubblicato dal periodico “Bothe von und für Tirol und Vorarlberg”¹⁹. Esso fu integralmente riproposto da Nagler²⁰ e, in forma riassunta, dal *Tirolisches Künstler-Lexikon* di Joseph von Lemmen²¹ e ancora dalla *Österreichische National-Encyklopädie*²², venendo in tal modo a costituire il fondamento della fortuna critica del pittore.

È rimasto invece a lungo nell'oblio un fondamentale articolo su Lampi a firma di Friedrich von Adelung, apparso nell'agosto del 1803 in due numeri successivi del periodico “Zeitung für die elegante Welt”²³. Lo scrittore tedesco, che viveva all'epoca a Pietroburgo²⁴, fornisce molte informazioni ignorate da tutti gli altri biografi, che saranno recepite solo in parte dalla letteratura posteriore²⁵. Adelung concentra il suo giudizio critico su Lampi nell'analisi di un dipinto del periodo russo, il *Ritratto del conte Aleksandr Nicolaevič Samojlov*: in esso, a suo parere, il pittore ha mostrato tutta la sua forza nella rappresentazione illusionistica della natura, nella caratterizzazione fisiognomica, nella fusione morbida dei co-

¹⁴ “A mio parere il cavaliere Lampi è per Vienna ciò che Largillière fu per Parigi”.

¹⁵ Hevesi, 1903, p. 21.

¹⁶ Sull'argomento si rinvia a Pancheri, 1996-1998a, pp. 127-198.

¹⁷ *Lexikon*, 1808, pp. 664-665.

¹⁸ Böckh, 1825.

¹⁹ “Bothe von und für Tirol und Vorarlberg”, n. 63, 8. August 1825, p. 252; n. 64, 11. August 1825, p. 256; n. 65, 15. August 1825, p. 260.

²⁰ Nagler, 1839, pp. 256, 257.

²¹ Lemmen, 1830, p. 137.

²² *Österreichische National-Encyklopädie*, 1835, p. 336.

²³ Adelung, 1803a; Adelung, 1803b. L'articolo è stato segnalato per la prima volta da chi scrive nella tesi di laurea e successivamente in Pancheri, 1996-1998a.

²⁴ Friedrich von Adelung (Stettino, 1768 - San Pietroburgo, 1843), dopo gli studi all'Università di Lipsia visse a Riga, Mitau e Pietroburgo, dove diresse il Teatro tedesco (dal 1801), l'Istituto Orientale (dal 1824) e l'Accademia delle Scienze (dal 1825). Fu autore di studi di linguistica e pubblicò numerose fonti sulla storia della Russia. Morì a San Pietroburgo nel 1843.

²⁵ L'articolo di Adelung è citato solo dal *Deutsches Künstlerlexikon* di Johann Georg Meusel e in un anonimo contributo apparso negli “Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes” del 1810. Cfr. Meusel, 1808, pp. 545-549; *Kunstnachrichten*, 1810.

lori più vivaci, nel drappeggio e nel chiaroscuro, che viene paragonato a quello di Rembrandt²⁶.

Un lusinghiero giudizio sulla ritrattistica di Lampi si legge anche nell'edizione francese delle memorie di viaggio in Scandinavia di Giuseppe Acerbi, apparso a Parigi nel 1804. Il letterato mantovano, che sarà il fondatore della "Biblioteca Italiana", aveva visitato, nel 1800, l'annuale mostra d'arte organizzata dall'Accademia Reale di Stoccolma, dove erano stati esposti i ritratti del duca e della duchessa di Sudermania, futuri reali di Svezia²⁷:

"Le duc et la duchesse de Sudermanie, étant à Vienne, se firent peindre par cet artiste, et envoyèrent ces tableaux à l'exposition de Stockolm. Quoique tout indique dans ce travail la précipitation, on peut assurer que ces deux portraits éclipsèrent tous les autres, et mirent en évidence l'extreme différence qui existe entre la touche du Midi et celle du Nord. Il règne dans ces deux tableaux une noble majesté et une heureuse imitation de la nature, la composition en est agréable, le coloris vif, et l'effet vrai; le clair obscur en est bien entendu, le figures tournent bien; la touche de pinceau est exprimée avec cette exactitude qui décèle le véritable artiste".

Un'analisi altrettanto interessante si trova in una recensione alla mostra accademica allestita a Vienna nel 1813, apparsa nello stesso anno sul periodico "Paris und Wien"²⁸. All'esposizione il nostro pittore aveva partecipato con ben quattordici dipinti²⁹:

"Hr. Professor v. Lampi hat seinen längst anerkannten Ruhm als vorzüglicher Bildniß-Maler, bei der so zahlreichen Ausstellung seiner schönen Werke aufs Neue bewährt. Es ist wohl schwer, eine glänzendere und wohlgefälligere Behandlung und lebhaftere Zusammenstellung schöner Farben zu sehen, als man sie in seinen Bildern findet; die, mit der Natur verglichen, vielleicht mitunter übertrieben erscheint, jedoch bewundernswürdig in malerische Harmonie gefeßt ist. Eine ganz vollkommene Meisterschaft in Ueberwindung des mechanischen Theils der Oelmalerei, lockt dem praktischen Künstler Bewunderung ab, und erfreut das weniger erfahrene Publicum, dem Hr. v. Lampi durchaus ein Lieblingskünstler seyn muß"³⁰.

²⁶ Adelung, 1803b, p. 826: "Eine seiner treflichsten Arbeiten ist das Bild des Grafen Samoilov, in welchem er seine ganze Stärke in täuschender Darstellung der Natur und einer ausdrucksvollen Physiognomie, in sanfter Vereinigung der lebhaftesten Farben, in der Draperie und in einem Helldunkel, das man fast nur in den besten Arbeiten Rembrands findet, gezeigt hat".

²⁷ Acerbi, 1804, p. 211. Il passo è stato segnalato e commentato da Mazzocca, 2001, p. 17.

²⁸ *Kunst-Ausstellung*, 1813, p. 275.

²⁹ *Kunstwerke*, 1813, pp. 4-8.

³⁰ "Il signor professor von Lampi ha recentemente confermato la sua fama di eccellente ritrattista, da lungo tempo riconosciuta, in occasione dell'esposizione di tanto numerose e belle opere. È ben difficile vedere un più splendido e gradevole trattamento e una più vivace combinazione di bei colori di quanto si trovi nei suoi quadri; essa, confrontata con la natura, forse appare talvolta esagerata, tuttavia mirabilmente composta in pittorica armonia. Una perfetta maestria nel superamento della parte meccanica della pittura a olio strappa all'artista esperto l'ammirazione e allietta il pubblico meno edotto, al quale il signor von Lampi deve assolutamente risultare un artista prediletto".

Molto indicativo appare l'apprezzamento per la raffinata stesura della materia pittorica, capace di occultare le pennellate in funzione di un più efficace mimetismo.

Le testimonianze fin qui riportate assumono particolare rilevanza alla luce del fatto che si tratta di episodi di critica d'arte contemporanea, suscitati dalla visione delle opere nel loro successivo apparire e, come nel caso di Böckh, dalla diretta frequentazione dell'*atelier*. Dopo la morte del pittore si afferma invece un appoggio meno ancorato all'attività creativa, che dagli iniziali toni esclusivamente encomiastici assume gradatamente una dimensione prevalentemente biografica. Della prima tendenza è tipica espressione il necrologio pubblicato in versi da Maximilian Fuchs³¹, ove il pittore viene qualificato con l'appellativo di "Van Dyck del suo tempo" e il suo nome viene accostato a quelli altisonanti di Raffaello, Correggio e Rubens. Il richiamo a Van Dyck non è comunque del tutto gratuito, poiché trova fondamento nella moda del ritratto in costume storico sovente adottata da Lampi, e di cui è pregevole esempio, tra gli altri, il ben noto *Ritratto del conte Rudolph Czernin* del 1815³².

Anche in patria la fama del pittore non era mai venuta meno. Nel 1791 il suo nome era stato ricordato dal cronista francescano Giangrisostomo Tovazzi in alcune note manoscritte successivamente pubblicate da Paolo Orsi³³. Successivamente il conte Francesco Vigilio Barbacovi ne aveva fatto cenno nelle sue *Memorie storiche della città e del territorio di Trento*, edite nel 1821³⁴. Un'altra testimonianza è costituita dal sonetto di Antonio Mazzetti dedicato intorno al 1819 al pittore Giovanni Pock, nel quale quest'ultimo veniva esortato a emulare i principali pittori trentini del passato e del presente: "E gli Unterbergher mira e i Craffonara, / E se essi, i Pozzo, i Lamp dangli ornamento, / Per Te splenda sua gloria ancor più chiara"³⁵.

L'arrivo a Romeno della grande pala dell'*Assunta*³⁶, nell'estate del 1825, risvegliò nel Trentino l'attenzione nei confronti dell'artista. Due anni dopo essa fu ammirata dall'erudito roveretano Giambattista Stoffella, in visita in Val di Non alla ricerca di antichità romane³⁷. Nel 1829 don Gioseffo Pinamonti ha parole di

³¹ Fuchs, 1830, p. 4.

³² Già nella Galleria Czernin di Vienna e oggi presso il conte Karl-Eugen von Czernin a Enzesfeld. Il dipinto reca in basso a sinistra la segnatura: "Chevalier de / Lampi prof.r / 1815.", come già indicato da Wilczek, 1936, pp. 49-50, cat. 222.

³³ Tovazzi, 1884-1886, p. 98. Vedi anche Tovazzi, 1994, pp. 328, 620.

³⁴ Barbacovi, 1821, p. 135.

³⁵ Il sonetto è pubblicato da Vidacovich, 1912, p. 7.

³⁶ L'opera, com'è noto, venne realizzata da Lampi in collaborazione col figlio Giovanni Battista junior e inviata in dono al paese d'origine, come recita l'iscrizione apposta su un frammento architettonico in basso a destra: "IO.B.FIL.PINX.SUB.DI- / RECT.PATR.EQUIT.DE / LAMPI.CON.S.ET.PROF. / PICT.AD.DONUM / 1825.". Il disegno preparatorio, firmato "cav. re de Lampi invenit", si conserva nella collezione grafica del Ferdinandeum, dove giunse nel 1837 per legato di Giambattista Lampi junior.

³⁷ Stoffella dalla Croce, 1856, p. 369

lode per la pala e per il pittore nella sua guida *La Naunia descritta al viaggiatore*³⁸, mentre una piccola ricerca tra i suoi manoscritti inediti, conservati alla Biblioteca Comunale di Trento, ha rivelato che il sacerdote si proponeva di includere una biografia del pittore in uno studio dal titolo *Vite di alcuni Valentuomini della Valle Anaunia*³⁹, rimasto allo stadio di progetto⁴⁰. Sempre nel 1829 Giovanni Battista Insom, scultore trentino con bottega a Firenze, ricordava la pala dei *Martiri Anauniesi* di Lampi in una lettera indirizzata al parroco di Sanzeno. In essa lo scultore si offriva di eseguire a proprie spese una statua destinata alla locale chiesa pievana con le seguenti espressioni: “La Madonna sarà scolpita in Marmo di mia Mano sperando di eternare una memoria alla Patria benché non posso ugagliarmi ai talenti del Sig:re Lampi di Romeno”⁴¹.

Anche il conte Benedetto Giovanelli, studioso e uomo politico trentino⁴², aveva posto mano a una “Vita” di Lampi, come informano lo stesso Pinamonti⁴³ e successivamente Luigi Rosati⁴⁴. Si trattava di appunti manoscritti inseriti “in un zibaldone in cui era solito notare ciò che venivagli fatto di trovare od osservare intorno agli uomini illustri della patria nostra allo scopo di pubblicarne le biografie”⁴⁵. Un fugace cenno all’artista si trova pure nella seconda edizione della *Storia della letteratura italiana* del clesiano Giuseppe Maffei, apparsa a Milano nel 1834⁴⁶. Due anni dopo il “Messaggiere Tirolese” di Rovereto dedicava a Lam-

³⁸ Pinamonti, 1829, p. 52.

³⁹ *Vite / di alcuni Valentuomini della Valle Anaunia / e / Memorie spettanti alla Storia della stessa Valle / non registrate né da Maffei, né da Barbacovi, / che il più di questa Storia hanno scritto*, BCT1-2053, n. 74: tra le “vite”, quella di Lampi sarebbe dovuta essere l’ultima; tra le “memorie” è inclusa la “Pala di Romeno donata da Lampi”.

⁴⁰ Ne rimane un frammento inedito presso la Biblioteca Comunale di Trento, BCT1-2053, n. 79: “Nella Chiesa di Cavareno ci sono due quadri di Gio’ Battista Lamp. / Uno è quello della palla dell’altar maggiore, che rappresenta S:ta Maria Maddalena / e sopra un tronco d’albero ha quest’iscrizione: Joaṇ Batta Lamp invenit, et / fecit anno 1776 / L’altro è quello dell’altare della Cappella de Zinis rappresentante in alto, San / Giuseppe, la Madonna col Bambino in braccio, che tiene in una mano lo / scapolare del Carmine. A basso un Signore ginocchioni colla corona in mano, / alla di cui fronte le SS.te anime purganti, una delle quali è da un angelo / cavata dal fuoco. In fondo a questo leggesi: Iconem año 1658 sumptibus / Nob: Dñi Petri Simonis de Zinis annos LXI nati una cum ejusdem efigie / pictam, et temporum injuria ferme consumptam P: Joaṇ Mathias de Zinis / Beneficiatus a proprio ære Joaṇ Batta Lamp Pictore, meliori, et propria / methodo depinxit, et de novo invenit Cēniponte anno MDCCLXXXI. // Queste pitture son bellissime, e qualche intelligente, fra quali, l’attuale Parroco di / Pergine, preferisce la Maddalena all’Assunzione di Romeno. / Anche a Sejo cè S: Giorgio del Lamp”.

⁴¹ La lettera di Giovanni Battista Insom (Casez, 1775-Firenze, 1855) è pubblicata in Pancheri, 1999.

⁴² Benedetto Giovanelli (Trento, 1776-ivi, 1846), storico, archeologo e letterato, fu deputato alla Dieta tirolese e per trent’anni podestà di Trento.

⁴³ Pinamonti, 1836, p. 122.

⁴⁴ Rosati, 1893, p. 36 e nota 1.

⁴⁵ Il manoscritto si conservava fino al 1925 nell’archivio canonico di Santa Maria Maggiore a Trento, mentre oggi risulta disperso.

⁴⁶ Maffei, 1834, p. 287. L’autore ricordava la pala di Romeno e “i vincoli dell’amicizia”, non meglio precisati, che lo stringevano al pittore.

pi un'appendice nella quale venivano lodati in modo particolare i meriti didattici del pittore⁴⁷, mentre nel 1852 Agostino Perini ne inseriva un breve profilo nella *Statistica del Trentino*, menzionando anche le pale d'altare di Sanzeno, Cavareno e Romeno⁴⁸. Occorrerà però attendere il contributo di Nicolò Toneatti, pubblicato nel 1874 in un almanacco trentino⁴⁹, per trovare un elenco significativo di opere presenti in regione, destinate peraltro a rimanere sconosciute oltralpe.

Con Wurzbach⁵⁰ comparve un nuovo tema di discussione, destinato ad aprire una lunga e sotterranea *querelle*. Il celebre biografo, contestando un'affermazione apparsa su una guida ai tesori artistici di Vienna ove i Lampi venivano definiti "stranieri"⁵¹, ne argomentava con vigore l'origine tirolese e dunque l'appartenenza all'Austria.

"Lampi der Vater ist ein geborner Tiroler, der sein Lebelang – außer wenn er auswärts malte – in Wien ansässig war und auch auch daselbst gestorben ist. Lampi der Sohn ist in Trient geboren und kam früh nach Wien, wo er, einen längeren Aufenthalt in St. Petersburg abgerechnet, sesshaft war und auch starb. Sind Tiroler für uns Oesterreicher Fremde ?!"⁵²

Si noti che il *Conversations-Lexicon* di Meyer, pochi anni prima, aveva definito Lampi "berühmter italienischer Historien- und Porträtmaler"⁵³. All'affermazione di Wurzbach rispose indirettamente nel 1883 lo storico trentino Francesco Ambrosi, sottolineando l'origine "manifestamente trentina" dei Lampi⁵⁴, mentre pochi anni dopo Giovambattista Sardagna li definiva "famiglia randagia, che di italiano ebbe per alcuni dei suoi figli il luogo eventuale di nascita, ed il nome, ma che per lo più fece gli studii pittorici sotto maestri tedeschi e in terra tedesca", e aggiungeva: "varrebbe la pena che chi sa e può ne illustrasse la vita e le opere"⁵⁵.

⁴⁷ A. M., *Belle arti. Pittura*, in "Il Messaggiere Tirolese", n. 67, 22 agosto 1834 (*Appendice di Lettere, Scienze, Arti e Commercio*, n. 62), s.p.

⁴⁸ Perini, 1852, 2, pp. 262-263, 455, 499.

⁴⁹ Toneatti, 1874, pp. 117-119. Sull'almanacco, pubblicato a Trento nella seconda metà dell'Ottocento dal tipografo Giovanni Seiser, Nicolò Toneatti (Rovereto, 1811-Trento, 1877), sacerdote e vice rettore del Seminario di Trento, pubblicò alla spicciolata una serie di profili di artisti trentini. Cfr. Ambrosi, 1894, p. 209.

⁵⁰ Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 61.

⁵¹ *Wiens Kunstsachen*, 1856, p. 11.

⁵² "Lampi padre è un nativo tirolese, che fu per tutta la vita – salvo quando dipinse altrove – residente a Vienna, dove pure morì. Lampi figlio è nato a Trento e venne ben presto a Vienna, dove risiedette, escluso un più lungo soggiorno a San Pietroburgo, e dove anch'egli morì. I tirolesi sono stranieri per noi austriaci ?!".

⁵³ Meyer, 1851, p. 868.

⁵⁴ Ambrosi, 1883, p. 92. L'autore aveva già dedicato ai Lampi un piccolo spazio nei *Profili di una storia degli scrittori e artisti trentini*, e nella sua guida di Trento del 1881 non aveva mancato di segnalare che presso il Museo Civico era esposto "qualche ritratto ad olio eseguito da Giambattista Lampi". Cfr. Ambrosi, 1879, pp. 55-56; Ambrosi, 1881, p. 59.

⁵⁵ Sardagna, 1889, pp. 40-41.

A questo appello rispondeva nel 1893 Luigi Rosati⁵⁶ con le *Notizie storiche intorno ai pittori Lampi*, primo e fondamentale studio monografico sull'argomento⁵⁷. Il saggio, d'impianto narrativo e biografico, assume un rilievo critico relativo poiché l'autore stesso dichiara più volte di volersi astenere da qualsiasi commento di natura stilistica, limitandosi a riportare "notizie positive"⁵⁸ ed eventualmente giudizi altrui. In merito all'origine della famiglia Lampi il suo studio, suffragato da scrupolose ricerche d'archivio, rappresenta comunque una svolta decisiva: Rosati poté infatti documentare la provenienza di Matthias Lamp, padre di Giovanni Battista, dalla tedesca Val Pusteria, ma al tempo stesso la nascita di quest'ultimo in area linguistica italiana e da madre clesiana. Egli soprattutto chiarì i tempi e le ragioni dell'italianizzazione del cognome originario "Lamp", episodio che il pittore non aveva raccontato ai suoi biografi viennesi e che era dunque rimasto ignorato. Esso era stato riesumato nel 1830 dal tirolese Lemmen⁵⁹, che lo aveva spiegato con l'opportunità per il pittore di presentarsi a Vienna nei panni dell'artista italiano. Il mutamento del cognome, ricordato successivamente solo da Toneatti⁶⁰, viene invece letto da Rosati non tanto come scelta di convenienza, quanto come affermazione del sentimento nazionale del pittore: "egli era italiano di nascita e di educazione, ed italiana era pure l'arte che professava; pensò bene quindi di fare italiano anche il suo cognome, affinché nulla gli mancasse per potersi dire artista prettamente italiano"⁶¹.

Su queste basi ebbe inizio il processo di 'rivendicazione' dell'artista al Trentino e all'Italia, che aveva avuto un precedente significativo nel 1862 con l'inserimento dell'effigie del pittore nella serie di busti dei maggiori artisti trentini sulla facciata di Casa Ranzi a Trento⁶². Modellato in terracotta dallo scultore Andrea Malfatti, noto irredentista, il busto di Lampi costituisce un ritratto puramente ideale, caratterizzato da un volto segaligno e barbato e da una lunga chio-

⁵⁶ Luigi Rosati (Romeno, 1854-ivi, 1938), sacerdote e storico, fu insegnante di religione al Ginnasio di Trento e successivamente alla Scuola Superiore Reale Elisabetтина di Rovereto. Accademico degli Agiati, fu autore di innumerevoli studi sulla storia civile e religiosa del Trentino, che lo qualificano come una delle personalità di maggiore spicco del mondo culturale locale a cavallo tra i due secoli. Per un approfondimento sulla sua figura si rinvia ai profili bio-bibliografici di Fabio Fattor, Quirino Bezzi, Gualtiero Binotti e Riccardo Maroni anteposti a Rosati, 1985, pp. IX-XXV.

⁵⁷ Il saggio venne pubblicato a Trento in quattro distinte vesti editoriali. Si tratta tuttavia di due sole edizioni, la prima delle quali, divisa in due parti, apparve in due successive annate del "Programma dell'i. r. Ginnasio superiore di Trento", al termine degli anni scolastici 1892-93 e 1893-94, e venne pubblicata nella sua interezza sotto forma di estratto recante la data 1893. La seconda edizione, riveduta e corretta dall'autore e corredata da alcune illustrazioni, fu pubblicata a Trento dalla Scuola Tipografica Artigianelli nel 1925.

⁵⁸ Rosati, 1893, p. 14.

⁵⁹ Lemmen, 1830, p. 135.

⁶⁰ Toneatti, 1874, p. 117.

⁶¹ Rosati, 1893, p. 47. Il sacerdote escludeva un soggiorno di studio a Salisburgo del giovane pittore, testimoniato da una parte delle fonti. Questa circostanza dovette rafforzare in lui la convinzione che l'artista avesse ricevuto un'educazione eminentemente 'italiana'.

⁶² Bernardelli, 1863; Emert, 1942, nn. 11-12, p. 9, fig. 8.

ma fluente che nulla hanno a che vedere con le vere sembianze dell'artista, evidentemente sconosciute allo scultore. Esse erano invece ben note in ambiente tirolese fin dal quarto decennio del secolo, quando erano approdati nelle collezioni del Ferdinandeum il ritratto del pittore di Joseph Grassi e uno dei suoi autoritratti⁶³. Tali dipinti servirono da modello allorché la sua effigie clipeata, realizzata dallo scultore trentino Antonio Spagnolli⁶⁴, venne collocata nel 1882 sulla nuova facciata del museo tirolese in base a un programma iconografico dettato dallo storico Josef Egger⁶⁵. A Trento il pittore ottenne ulteriore visibilità nel 1898, quando “una dozzina di ritratti ed una scena di famiglia” furono esposti alla Mostra di Belle Arti, allestita nel giugno di quell'anno in occasione delle feste vigiliane⁶⁶.

L'appartenenza di Lampi alla pittura italiana fu ribadita in occasione dell'esposizione di numerose opere sue e dei suoi figli alla *Mostra del ritratto italiano* allestita a Firenze nel 1911⁶⁷, che aveva avuto come filo conduttore “un saggio e modesto orgoglio nazionale”⁶⁸. Alla vuota retorica di molti scritti di storia dell'arte apparsi in Italia nel corso del ventennio fascista⁶⁹, ove si giunse a considerare il pittore “un precursore dell'irredentismo”⁷⁰, corrispose il permanere della dicitura *Wiener Maler* o *Tiroler Künstler* nella letteratura in lingua tedesca, fino all'attuale, fuorviante *Südtiroler Maler*⁷¹.

Posta in questi termini, la polemica sull'appartenenza o meno di Lampi all'Austria rivela la sua natura puramente ideologica e strumentale, determinata dal contrapporsi di opposti nazionalismi. Essa condusse di fatto a una decontestualizzazione storica della figura del pittore, che per cronologia e *forma mentis* appartenne più al secolo dei Lumi che all'età della Restaurazione. A ben vedere Lampi fu un artista ancora pienamente inserito nel clima culturale dell'*ancien régime*, ove il sentimento di patria e l'identità nazionale assumevano contorni assai più sfumati di quelli affermatisi nel corso dell'Ottocento. Non è d'altronde un caso che le prime puntualizzazioni sull'appartenenza etnica del pittore risalgano

⁶³ “Neue Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg”, 4 (1838), p. XV e 6 (1840), pp. XXI-XXII.

⁶⁴ Su Antonio Spagnolli si veda Weber, 1977, pp. 336-337.

⁶⁵ *Österreichische Kunsttopographie*, 38, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck*, 1, Wien 1972, p. 419 e nota 4. La serie è datata 1889 da Ammann, 1998, pp. 140-141.

⁶⁶ Zippel, 1898, p. 278.

⁶⁷ *Mostra*, 1911, pp. 127-132, 221, cat. 8, 9, 19-38.

⁶⁸ Tarchiani, 1911, n. 5, pp. 77-92, p. 83.

⁶⁹ Si considerino in particolare i contributi di Manlio Belzoni, pubblicati sotto l'egida della Legione Tridentina: Belzoni, 1931; Belzoni, 1940, pp. 113-127.

⁷⁰ Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, nn. 3-4, p. 103.

⁷¹ Feuchtmüller, 1973, II, p. 160. A tale proposito occorre lamentare anche la frequente, erronea collocazione in Alto Adige di Romeno, paese natale del pittore, finito in provincia di Bolzano anche nel dizionario Einaudi. Cfr. Fuchs, 1973, p. K9; Lo Gatto, 1991, p. 80; Künstler, 1992, p. 88; Halaus, Hülmbauer, Wöhrer, 1998, p. 8.

alla metà del XIX secolo, dopo che la rivoluzione del 1848 aveva sollevato con forza in tutta Europa, e anche nel Trentino, la questione nazionale.

Se la figura di Lampi ebbe cittadinanza anzitutto nella società cosmopolita delle corti, si deve però ricordare che nel 1786, ossia in tempi non sospetti, il già citato “Giornale delle Belle Arti” di Roma gli aveva reso omaggio affermando che “Il Sig. Gio: Batista Lampi merita certamente gli applausi di tutta l’Italia di dove è nativo”⁷². Un documento che ho avuto la ventura di rintracciare nel fondo di manoscritti della Biblioteca Nazionale Austriaca è certamente d’aiuto per chiarire in modo definitivo il sentimento d’appartenenza dell’artista. Si tratta di una lettera d’affari inviata da Baden in data 9 settembre 1819 a un altrimenti ignoto destinatario⁷³. In essa l’anziano pittore, accennando alla propria incerta padronanza della lingua tedesca – evidenziata anche da un’ortografia del tutto improbabile – si dichiara esplicitamente italiano: “da ich ein italiener bin, so werde ich mich ferstendich mahen sofil das es meglich ist”. L’asserzione può a mio avviso essere posta come suggello a una secolare diatriba.

Nel 1893 la pubblicazione della monografia di Luigi Rosati passò, al di fuori del Trentino, pressoché inosservata⁷⁴. Come riconobbe lo stesso studioso nella prefazione alla seconda edizione della sua opera, apparsa oltre un trentennio più tardi, “queste Notizie non poterono raggiungere pienamente il loro scopo principale, cioè quello di trarre i Lampi dalla oscurità in cui immeritamente erano stati lasciati per l’addietro”⁷⁵.

La figura del pittore, tuttavia, s’impose nuovamente all’attenzione degli storici dell’arte grazie a una serie di importanti esposizioni svoltesi a Vienna, San Pietroburgo, Berlino, Monaco e infine in Italia tra la fine dell’Ottocento e i primi anni del nuovo secolo. A Vienna l’esposizione inaugurale dell’Accademia del 1877, la mostra storica del ritratto del 1880 e la *Wiener-Congress-Ausstellung* del 1896 costituirono le premesse degli studi di Alfred Nossig⁷⁶, Ludwig Hevesi⁷⁷ e Julius

⁷² “Giornale delle Belle Arti e dell’Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia”, n. 33, 19 agosto 1786, p. 257.

⁷³ La lettera è trascritta in Pancheri, 2000, p. 189, nota 60.

⁷⁴ Con la felice eccezione di Vasilij Veretennikov, che la cita nel suo articolo apparso su “Starye Gody” nel novembre 1910.

⁷⁵ Rosati, 1925, pp. 3-4: “Questo mio scritto vide già un’altra volta la luce, essendo stato pubblicato, or son più di trent’anni, in due dei cosiddetti “Programmi” (Annuari) del Ginnasio di Trento (1891-93), i quali programmi, come tutti sanno, non erano propriamente destinati ad andare per le mani del pubblico, ma bensì ad essere spediti ad altri istituti scolastici tedeschi, croati, sloveni, cechi, polachi [sic] e che so io, in cambio delle loro analoghe pubblicazioni, restando solo poche copie in paese, ed anche queste solo in mano di pochissimi scolari distinti, di alcune pubbliche autorità e di qualche biblioteca”.

⁷⁶ Nossig, 1893, p. 338.

⁷⁷ Hevesi, 1903, pp. 21, 23. Ludwig Hevesi (Heves, 1843-Vienna, 1910), giornalista e critico d’arte militante, fu tra i primi sostenitori di Gustav Klimt e della Secessione viennese. Tra le sue opere principali si segnalano *Österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1903 e la raccolta *Altkunst-Neukunst*, Wien 1909. Morì suicida.

Leisching⁷⁸, i quali, pur dedicando al pittore solo brevi cenni, ne misero in evidenza le assonanze con i modi dei grandi ritrattisti inglesi e il suo ruolo di maestro della generazione del *Biedermeier*. L'ultimo in particolare riconobbe la posizione di primo piano occupata da Lampi all'interno della scuola viennese intorno al 1800, mentre Eduard Leisching prese per la prima volta in considerazione l'attività miniaturistica del pittore⁷⁹.

Negli anni della *belle époque* il più importante contributo alla conoscenza della pittura di Lampi scaturì, inopinatamente, da un diverso contesto geografico e culturale, quello del collezionismo internazionale facente capo a Parigi. Nella primavera del 1900 sull'elegantissima "Revue de l'art ancien et moderne" comparve un lungo profilo dedicato al pittore a firma di Raymond Fournier-Sarlovèze⁸⁰. Il saggio, sontuosamente illustrato e incentrato sulle opere di Lampi conservate nelle collezioni private polacche emigrate in Francia, gettava luce per la prima volta sul soggiorno del pittore a Varsavia, e dettava un'acuta analisi della sua pittura prima della *Jahrhundertwende*⁸¹:

"Lampi fut un peintre d'un réel talent, sachant faire jouer à ses modèles un rôle conforme à celui qu'ils tenaient dans le monde; leur donnant la vérité du geste et des attitudes, des expressions vivantes, personnelles et variées, avec parfois un peu de mollesse dans la facture, mais toujours d'un dessin large et correct. Enfin sa peinture a le double caractère que doivent rechercher pardessus tout les peintres de portrait, la simplicité et la dignité; il a en outre du tact, le sentiment des nuances et assez de souplesse pour s'accommoder aux changements qui se produisent dans les idées, les mœurs et les modes".

Fournier-Sarlovèze si dimostrava abbastanza bene informato anche sull'attività russa del pittore e dedicava una magnifica pagina al ritratto di Maria Fëdorovna conservato a Pavlovsk, sontuosamente illustrato⁸². Egli ricordava inoltre che una delle due versioni del ritratto di Giulio Renato Litta Visconti Arese (cat. 78), dipinto da Lampi a Pietroburgo, si trovava nella galleria della principessa

⁷⁸ Leisching, 1906, pp. 35-36.

⁷⁹ Leisching, 1907, pp. 53, 116, 118, 187, 249.

⁸⁰ Fournier-Sarlovèze, 1900. Il saggio fu ripubblicato integralmente nel volume *Artistes oubliés*, apparso a Parigi nel 1902. L'autore, nato nel 1836, fu pittore e raffinato scrittore d'arte. Fondò a Parigi nel 1896 la Société artistique des amateurs, insieme al conte Guy de La Rochefoucauld. Morì nel 1916. Cfr. Parcot, 1979. Della sua attività incisoria sono curiosa testimonianza i capilettera e le altre decorazioni a corredo del suo saggio su Lampi, che recano la sua firma.

⁸¹ "Lampi fu un pittore di reale talento, sapendo far recitare ai suoi modelli un ruolo conforme a quello che essi tenevano nel mondo, donando loro la verità del gesto e degli atteggiamenti, delle espressioni viventi, personali e varie, talvolta con un po' di mollezza nella fattura, ma sempre con un disegno largo e corretto. Infine la sua pittura ha il doppio carattere che devono cercare soprattutto i pittori di ritratti, la semplicità e la dignità; ha inoltre del tatto, il sentimento delle sfumature e sufficiente elasticità per adattarsi ai cambiamenti che si verificano nelle idee, nei costumi e nelle mode".

⁸² Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 18-20, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 107-109, ill.: l'eliografia è segnata "Dujardin".

Matilde Bonaparte, cugina di Napoleone III⁸³: vale a dire nel più bel salotto di Parigi. Per quanto concerne l'iconografia di Caterina II, invece, il contributo dello studioso francese produsse una gran confusione, giacché riportava tre illustrazioni di opere non autografe conservate in collezioni private.

Frattanto anche in Russia il pittore otteneva piena visibilità grazie alla mostra storica del ritratto svoltasi a Pietroburgo dall'8 aprile al 9 ottobre 1905⁸⁴. La rassegna, curata da Sergej Diaghilev, fu allestita nella sontuosa cornice neoclassica del palazzo di Tauride e vide esposti i principali capolavori del periodo russo di Lampi, tra cui primeggiavano i ritratti a tutta altezza di Caterina II, dei granduchi Alessandro e Costantino e di Maria Fëdorovna provenienti dai palazzi imperiali. Nella recensione apparsa sulla "Gazette des Beaux-Arts", Denis Roche mise in risalto "le miroitement fatigant des satins de Lampi"⁸⁵, notando che le sue opere "sont à l'ordinaire molles, élégantes, fondues, et offrent des couleurs recherchées"⁸⁶. Secondo il critico francese, tuttavia, "le triomphateur de l'exposition est bien près d'avoir été Roslin"⁸⁷: ed è interessante notare che la sezione dedicata al pittore svedese era adiacente a quella di Lampi e consentiva un confronto diretto, come mostra una foto dell'allestimento recentemente pubblicata⁸⁸.

La mostra al palazzo di Tauride generò in Russia un vero e proprio fervore di studi sul tema del ritratto. A partire da quell'anno il granduca Nikolaj Michailovič prese a pubblicare i sei preziosi tomi dei *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, dove vennero illustrate una trentina di opere di Lampi⁸⁹. Ma la vera riscoperta del pittore da parte della storia dell'arte russa si deve al gruppo di intellettuali e collezionisti ruotanti intorno a "Starye Gody", l'elegante periodico illustrato fondato a Pietroburgo nel 1907 e spentosi con la rivoluzione. Nel 1908 la rivista patrocinò una mostra sui capolavori della pittura appartenenti alle collezioni private russe, che poi non ebbe luogo per sopraggiunti problemi di allestimento: ma la documentazione raccolta fu comunque ingente⁹⁰. Nel 1910 "Starye Gody" ospitò il fondamentale contributo di Vasilij Ivanovič Veretennikov, *Lampi-père et ses idées sur l'Academie des Beaux-Arts*, il primo saggio monografico dedicato a Lampi in lingua russa⁹¹. Sempre su "Starye Gody" comparve l'anno successivo l'articolo del barone Nikolaj Vrangeli' dedicato ai pittori stranieri in Russia dall'età di Pietro il Grande alla fine del Settecento, dove si trovano elencate e illustrate numerose opere del nostro artista e dove si parla anche del soggiorno

⁸³ Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110.

⁸⁴ Sull'esposizione si veda Okurenkova, 1997; Vrangeli', 1997.

⁸⁵ Roche, 1905, p. 420.

⁸⁶ Roche, 1905, p. 423.

⁸⁷ Roche, 1905, p. 421.

⁸⁸ Okurenkova, 1997, p. 5.

⁸⁹ Mikhailovitch, 1905-1909.

⁹⁰ Sulla vicenda si veda Artemieva, 1998, pp. 52-53.

⁹¹ Wérétennikoff, 1910.

pietroburghese del figlio Giovanni Battista junior⁹². Vrangell' pose l'accento sulle istanze idealizzanti e mondane della ritrattistica di Lampi, con espressioni che sembrano scaturire dalla penna di un La Bruyère:

“La pittura di Lampi rappresenta delle cronache ufficiali scritte secondo disposizioni regie, che non permettevano di svelare le verità nascoste o poco piacevoli. La storia contiene, nei diversi momenti, del bello e del brutto, ma Lampi presenta per i posteri soltanto una visione di ciò che poteva far gioire i discendenti, attraverso la conoscenza di una parte soltanto della vita dei loro avi. Come i ritratti contemporanei danno conto ai discendenti dei mali, delle angosce e delle sofferenze dell'umanità moderna, così i ritratti dell'epoca cateriniana mostrano il lato piacevole della vita. Ma non fidatevi, non fidatevi della felicità e della contentezza di quella gente...”.

Lo studioso riconobbe nondimeno la profonda traccia lasciata dal pittore sulla ritrattistica russa, affermando testualmente: “Lampi, più di qualsiasi altro artista straniero arrivato fin qui, fu il nostro maestro”⁹³. A questo torno d'anni risale anche un interessante saggio – finora dimenticato – di Sergej Makovskij, *La peinture russe au XVIII^e et au commencement du XIX^e siècle*, apparso in un corposo volume edito a Bruxelles nel 1910 e dedicato alle collezioni d'arte in Russia⁹⁴. Makovskij sottolineò in particolare l'influenza del pittore sulla ritrattistica di Levickij, che nella fase avanzata della sua produzione imitò “la virtuosité extérieure de Lampi”, e dedicò un cenno particolare al ritratto del generale Arakčëev, lodandone “la sonorité des couleurs”.

Un breve profilo critico del pittore si trova anche nel volume di Erich Fëdorovič Gollerbach dedicato alla ritrattistica russa del XVIII secolo, apparso a Mosca nel 1923 e dunque in piena età sovietica⁹⁵. Lo studioso pose l'accento sul carattere cortigiano della sua pittura, ma nel complesso formulò un giudizio positivo, sostanzialmente in linea con quello espresso prima della rivoluzione dai conoscitori di “Starye Gody”:

“Figlio legittimo di un'epoca galante, Lampi seppe dar forma alla caratteristica del tipo contemporaneo, il volto alquanto impersonale dell'aristocrazia russa del tempo di Caterina II e Alessandro I. Riuscì a ritrarre perfino l'Arakčëev (la “scimmia in divisa”) col sembiante di un languido bellimbusto; il licenzioso Potëmkin come un eroe; l'astuto Bezborodko come una specie di diplomatico straniero; quella vecchia tedesca dal flaccido corpo che fu Caterina II come (e, a quanto pare, senza pressioni da parte di lei) un'antica beltà, una magnifica ninfa. Non è da meravigliarsi se questo gentile cortigiano divenne ben presto il più popolare di tutti i ritrattisti dell'epoca di Caterina, riuscendo ad avere una notevolissima influenza sui pittori russi suoi contemporanei”.

⁹² Wrangell, 1911, pp. 45-48 e note a pp. 83-85.

⁹³ Wrangell, 1910, p. 47.

⁹⁴ Makowsky, 1910, pp. 125, 127.

⁹⁵ Gollerbach, 1923, pp. 50-51.

Procedendo a ritroso, la critica tedesca aveva frattanto preso in considerazione periodi fino ad allora trascurati dell'attività dell'artista, cominciando a percepirne la complessa evoluzione diacronica. Nel 1914 l'acquisto di un'importante opera del primo periodo viennese da parte del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, il *Ritratto di Johann von Fries*, fornì a Julius Leisching⁹⁶ e Fritz Traugott Schulz⁹⁷ l'occasione per tracciare una prima analisi dello stile di Lampi durante il nono decennio del Settecento.

La critica italiana, da parte sua, mosse i suoi primi passi sulla base delle opere visionate alla sensazionale mostra fiorentina del 1911. In quella occasione emersero per la prima volta le notevoli differenze qualitative esistenti tra le opere giovanili e quelle della piena maturità, anche se l'esposizione di alcuni dipinti non autografi dovette generare non poche perplessità⁹⁸. Ne fanno prova i dubbi manifestati da Nello Tarchiani nella sua recensione alla mostra apparsa in "Rassegna d'arte", ove si notava che "se sono suoi tutti i ritratti inviati dalla Val di Non e da Trento, occorrerà riconoscere ch'egli cambiò totalmente maniera"⁹⁹. In ogni caso, come affermava Edoardo Benvenuti, "l'arte di Giovanni Battista Lampi padre fu una vera rivelazione", poiché in Italia fino a quel momento "nessuno aveva un'idea chiara e sintetica dell'opera di questo eletto artista trentino"¹⁰⁰. Frutto tardivo e farraginoso della mostra fiorentina fu il volume a più mani *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, promosso da Ugo Ojetti, ove la figura di Lampi, pur tra eccessive approssimazioni, emergeva come una delle maggiori novità nel panorama della ritrattistica di fine Settecento¹⁰¹.

Nel 1925 Luigi Rosati dava alle stampe la seconda edizione riveduta delle sue *Notizie*, pubblicata a cura di un "Comitato per le onoranze a Giambattista Lampi in Romeno" in occasione del centenario della donazione alla locale chiesa della pala dell'*Assunta*¹⁰². Lo studioso trentino rendeva in tal modo disponibile uno

⁹⁶ Leisching, 1914.

⁹⁷ Schulz, 1914.

⁹⁸ Le opere non autografe erano ben cinque su diciassette: il ritratto di Gregorio Orloff di proprietà privata piacentina, rivelatosi poco dopo replica o copia da Fëdor Rokotov; il ritratto del conte Massimiliano Settimo Lodron dell'arcipretale di Villa Lagarina, copia a figura intera del prototipo oggi conservato al Castello del Buonconsiglio; il ritratto del conte Vincenzo Consolati proveniente dall'omonima villa di Fontanasanta presso Trento, probabile opera di Domenico Zeni; il ritratto ottocentesco di una contessa Thunn e quello del conte Filippo Thunn provenienti dall'omonimo castello in Val di Non, quest'ultimo firmato e datato "Bergler / Pinxit / 1796" (il dipinto reca a tergo due timbri della Regia Dogana di Firenze datati appunto 1911). Cfr. *Mostra*, 1911, pp. 128-130, 132, cat. 22, 23, 28, 30, 38.

⁹⁹ Tarchiani, 1911, p. 81.

¹⁰⁰ Benvenuti, 1911, p. 334. Sintomatiche, in tal senso, sono anche le osservazioni di Caprin, 1911, p. 261 e di Nugent, 1912, pp. 56, 59.

¹⁰¹ *Il ritratto italiano*, 1927, pp. IX-X, 233, 241-247, tavv. XI-XX. Il saggio, arenatosi a causa dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, giunse alle stampe solo nel 1927, come informa Ugo Ojetti nella prefazione. Le schede relative alle opere di Lampi furono redatte da Carlo Gamba, che si valse in parte di appunti trasmessigli dallo studioso polacco conte Andrea Mycielski.

¹⁰² Lo stesso comitato provvide all'erezione in Romeno di un busto commemorativo in marmo, opera dello scultore ancone Stefano Zuech (Arsio di Brez, 1877-Trento, 1968). Cfr. Mich, 2001.

strumento che, pur nei limiti di un'impostazione rigorosamente positivista, si doveva rivelare di fondamentale utilità e di stimolo a ulteriori ricerche. Nella recensione apparsa l'anno successivo su "Studi Trentini" a firma di "M. R." si notò tuttavia che "il presente lavoro non può ancora considerarsi l'opera definitiva sui Lampi, poiché se le vicende biografiche, per nulla straordinarie, trovano esauriente esposizione e lo stesso carattere del Lampi è illustrato nei suoi lati più simpatici, l'analisi estetica è quasi totalmente trascurata"¹⁰³. Già nello stesso anno Luigi Sette tentava di colmare le lacune del lavoro di Rosati sul piano dell'analisi stilistica proponendo una sintesi critica non priva di interessanti intuizioni, laddove "la qualità fondamentale dell'arte del Lampi" veniva individuata nella "ricerca senza orpelli della somiglianza col soggetto e della sua espressione personale raggiunta con dignità e semplicità di mezzi"¹⁰⁴. Appoggiandosi al catalogo e alla cronologia di Rosati, due anni dopo Antonio Morassi¹⁰⁵ poteva operare i primi raffronti tra la produzione giovanile e la pittura veneta coeva, nel cui seno egli collocava l'intera vicenda artistica del pittore trentino: "[...] veneta ci sembra codesta pittura da cima a fondo, anche se talvolta con riflessi viennesi, francesi, inglesi". A prescindere da questa palese forzatura¹⁰⁶, la conoscenza delle opere esposte a Firenze consentì al fine critico di fissare alcuni punti essenziali nel percorso stilistico di Lampi. Egli notò anzitutto che "il suo cammino fu in verità piuttosto lento e faticoso prima di raggiungere quel grado di perfezione che lo rese poi disputato presso le maggiori corti d'Europa", anche se "guardata nel suo complesso, l'opera di Giambattista serba dall'inizio alla fine una sua linea, una sua dirittura generosa e sincera". Secondo Morassi, "fu a Vienna dall'83 all'88 che l'arte di Giambattista prese un nuovo ritmo, s'arricchì di raffinate esperienze, divenne veramente aristocratica, aulica". All'esempio di Füger "deve il Lampi la più forte scossa nel nuovo cammino", unitamente agli influssi francesi o francesizzanti desunti dalle opere viennesi di Liotard e Roslin. Lo studioso osservava inoltre che, dopo i trionfi del soggiorno russo, "lo stile a poco a poco mutò, risentì la corrente della moda neoclassica, si fece più posato, più freddo", e il pittore "s'industriò ad apparire neoclassico senza troppo mutare di sostanza". Uniformandosi alla generica censura di cui era fatta oggetto a quel tempo l'arte neoclassica, Morassi concludeva la propria analisi osservando che, "confrontate con le opere del 1780-1800, le pitture dell'ultima epoca del Lampi appaiono veramente inferiori".

Nel 1928 l'*Allgemeines Lexikon* di Ulrich Thieme e Felix Becker dedicava a Giambattista Lampi una densa voce a cura di Paul Schmidt e Karl Wilczek¹⁰⁷. I

¹⁰³ "Studi Trentini", 7 (1926), p. 91.

¹⁰⁴ Sette, 1925, p. 195.

¹⁰⁵ Morassi, 1927. Allo studioso goriziano si deve anche la voce "Lampi" dell'Enciclopedia Italiana. Cfr. Morassi, 1933.

¹⁰⁶ Su questa linea si collocò in seguito anche Carlo Donzelli che incluse Lampi nel suo repertorio dei pittori veneti del XVIII secolo. La voce relativa al pittore trentino è peraltro talmente infarcita di imprecisioni da risultare inservibile. Cfr. Donzelli, 1957, pp. 123-125, figg. 159-161.

¹⁰⁷ Schmidt, Wilczek, 1928, pp. 272-275.

due studiosi, l'uno berlinese e l'altro viennese, affiancarono al ricco catalogo topografico e alla mole di notizie bibliografiche relative al pittore un sintetico giudizio, che pesò sulla successiva fortuna critica in misura proporzionale alla capillare e universale diffusione del *Lexikon*. Riallacciandosi all'antico paragone con Nicolas de Largillière, essi indicarono in Lampi

“... einer der letzten Vertreter des pomphaften Porträtstiles eines Lebrun und Rigaud – die imposanten Bildnisse Katharinas II. u. Maria Feodorownas sind Zeugnis dafür. Nichtsdestoweniger färbt das heraufkommende Zeitalter des Bürgertums bereits deutlich auf seine Bildniskunst ab, und seine besten Porträts sind die im Sinne Graffs bürgerlich charakterisierten. Seine Frauenporträts wirken oft flau und verblasen, was auf Rechnung von Konzessionen dem Zeitgeschmack gegenüber zu setzen ist”¹⁰⁸.

L'adunarsi forzoso di giudizi in parte contrastanti tra loro, anche perché riferibili a stagioni diverse dell'arte del pittore, non poté che creare ambiguità intorno alla sua figura, anche se l'accostamento alla ritrattistica di Anton Graff – peraltro non nuovo¹⁰⁹ – rappresentò un interessante spunto critico. Su questa linea interpretativa si collocava anche lo storico dell'arte monacense Adolf Feulner¹¹⁰:

“Auch Lampi ist, wie der gleichalterige Füger, ein Maler des Louis XVI., dem die ererbte Kultur der Farbe wichtiger ist, als die neue klassizistische Form, das Stoffliche der Samte, Seiden, Spitzen, Orden wertvoller als seelische Vertiefung. Von Füger unterscheidet ihn das Weltmännische der Auffassung, die stärkere Abgeschliffenheit, die farblose Internationalität”¹¹¹.

Dopo la parentesi bellica, un approfondimento critico di notevole spessore avvenne in coincidenza con l'approssimarsi del bicentenario della nascita del pittore, grazie agli studi avviati in quel torno d'anni da Nicolò Rasmò. Nell'estate del 1951 fu così possibile allestire a Trento la prima mostra monografica dedicata a Lampi, curata dal soprintendente Mario Guiotto, da Giulio Benedetto Emert e in particolare da Nicolò Rasmò, che ne redasse l'agile catalogo¹¹².

¹⁰⁸ “Uno degli ultimi rappresentanti dello stile ritrattistico pomposo di un Lebrun o di un Rigaud – gli imponenti ritratti di Caterina II e Maria Feodorowna lo testimoniano. Cionondimeno la nascente era della borghesia influenza già in modo chiaro la sua arte ritrattistica, e i suoi ritratti migliori sono quelli caratterizzati in senso borghese al modo di Graff. I suoi ritratti femminili appaiono spesso languidi e impalliditi, ciò che è da mettere in conto alle concessioni al gusto dell'epoca”.

¹⁰⁹ Il paragone venne avanzato con riferimento al *Ritratto di Johann von Fries* dall'anonimo compilatore del bollettino “Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums”, 1914, p. 238.

¹¹⁰ Feulner, 1929, p. 217.

¹¹¹ “Anche Lampi è, come il coetaneo Füger, un pittore di gusto Luigi XVI, per il quale l'ereditata cultura del colore è più importante della nuova forma classicista, la materialità dei velluti, delle sete, dei pizzi, delle onoreficenze più preziosa dell'approfondimento spiriturale. Da Füger lo distinguono la concezione dell'uomo di mondo, la più accentuata levigatezza, l'internazionalità incolore”.

¹¹² Rasmò, 1951a.

La rassegna ebbe luogo dal 7 luglio al 30 settembre nell'appartamento clesiano del Castello del Buonconsiglio, dove vennero esposte, tra dipinti e disegni, quasi cento opere appartenenti per lo più a collezioni private trentine, altoatesine e tirolese, al patrimonio di chiese e conventi della regione e ai principali musei austriaci. L'evento ebbe una certa risonanza anche oltre i confini regionali e venne messo in risalto sulla stampa quotidiana veneta e tirolese¹¹³, mentre parole di elogio per l'opera di Rasmus apparvero sulle riviste specialistiche locali a firma di Franz Riedl e Luigi Sette¹¹⁴. Nella recensione apparsa su "Arte Veneta"¹¹⁵, Silvio Branzi individuò tuttavia immediatamente i limiti di un'esposizione "ristretta di necessità ad uno schieramento d'opere quasi tutte giovanili, cioè del periodo trentino e del primo soggiorno austriaco", lamentando la "provvisorietà di una cerna talvolta sovrabbondante" e "un allestimento alquanto rimediato". In un articolo uscito poco dopo su "Cultura Atesina" lo stesso Rasmus poteva stilare un primo bilancio dell'esposizione, rilevando con rara onestà che essa non era valsa "a risvegliare sul Lampi quell'interesse che riteniamo sarebbe stato doveroso. Né parliamo soltanto del pubblico, ma particolarmente degli studiosi che perdettero così un'ottima occasione di poter esaminare numerose opere di proprietà privata normalmente di non facile accesso"¹¹⁶. E aggiungeva: "Ammetto che l'arte onesta del Lampi non è fatta per suscitare polemiche e scandali, anzi, in fondo, per il suo equilibrio sereno è la meno adatta a farsi notare al giorno d'oggi"¹¹⁷. La validità scientifica della mostra doveva tuttavia trovare conferma, col passare degli anni, nell'afflusso di nuove informazioni sulla sterminata produzione del pittore da ogni parte d'Europa, come si ricava scorrendo l'epistolario di Rasmus depositato presso la Fondazione Rasmus-Zallinger di Bolzano¹¹⁸. Parte di questo materiale fotografico e documentario confluitò nella monografia di Lampi realizzata dallo studioso nel 1957 per la "Collana di Artisti Trentini" promossa dall'ingegner Riccardo Maroni, che riproponeva il saggio del 1951 corredato da un succinto catalogo delle opere, da un ampio apparato di illustrazioni e da un esauritivo saggio bibliografico¹¹⁹. "Nuovo materiale, già segnalato in arrivo, non poté purtroppo essere tenuto in considerazione per ragioni di tempo", come informa il Maroni nella prefazione al volume¹²⁰: questo materiale è stato reso noto da chi scrive in occasione della giornata di studi su Nicolò Rasmus svoltasi a Bolzano nel

¹¹³ J. R., *Kunstaussstellungen in Südtirol*, in "Tiroler Tageszeitung", 4. August 1951; S. Branzi, *Cento opere del Lampi esposte al Buonconsiglio*, in "Il Gazzettino", 18 agosto 1951.

¹¹⁴ Riedl, 1951; Sette, 1951.

¹¹⁵ Branzi, 1951.

¹¹⁶ Rasmus, 1951b, p. 148.

¹¹⁷ Rasmus, 1951b, pp. 148-149.

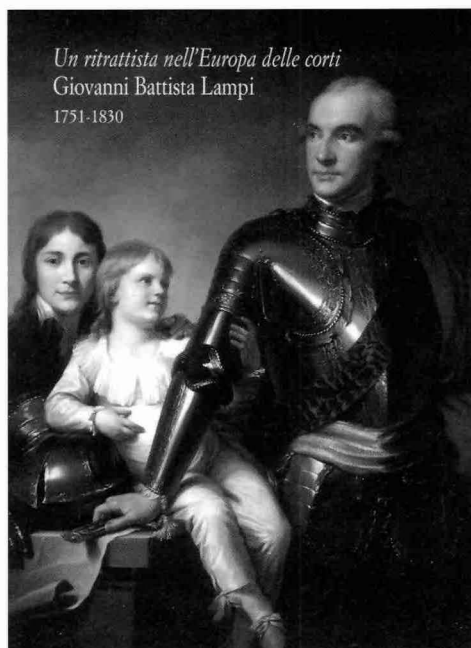
¹¹⁸ Archivio della Fondazione "Nicolò Rasmus-Adelheid von Zallinger", Fondo Rasmus, cassa 27, "Corrispondenza su G. B. Lampi".

¹¹⁹ Rasmus, 1957. L'edizione, limitata a 1300 esemplari numerati, venne ristampata nel 1977, confluenndo nel quarto volume della "Collana di Artisti Trentini".

¹²⁰ Rasmus, 1957, p. 4.



6. Copertina della monografia dedicata a Lampi nella "Collana di Artisti Trentini"



7. Copertina del catalogo della mostra allestita al Castello del Buonconsiglio nel 2001

2007¹²¹. Considerata *a posteriori*, l'immagine del pittore consegnataci da Rasmus non rende giustizia alla grande varietà di esiti della sua ritrattistica, che raggiunge gradi d'introspezione sconosciuti a molti pittori coevi. La sua analisi appare eccessivamente ancorata alla produzione giovanile, che lo studioso aveva potuto in gran parte ricostruire. Alcune sue formule, come il "sottile intreccio di finzioni" su cui si sarebbe basato il successo dell'artista, rivelano l'avversione dello studioso per il mondo delle corti e risentono della necessità di 'sdoganare' un maestro appartenuto a una civiltà figurativa – quella che operò il trapasso tra il rococò e il neoclassicismo – il cui apprezzamento passava allora attraverso accurati distinguo¹²². E tuttavia l'impegno critico di Rasmus va sommamente apprezzato per il suo rigore filologico e per l'ampiezza della documentazione raccolta in un'epoca in cui i rapporti con i Paesi dell'Europa orientale si erano dolorosamente ridotti al lumicino¹²³.

¹²¹ Pancheri, 2009c.

¹²² In forza dei tenaci pregiudizi che ancora assediavano il neoclassicismo, il ritratto di Canova del 1806 doveva apparire, ad esempio, un "capolavoro di dignità fredda e distaccante", mentre "abile ma fredda" era giudicata l'*Assunta* di Romeno.

¹²³ Osservava a tale proposito Silvio Branzi nella citata recensione apparsa sulla terza pagina del "Gazzettino": "Chi pensi all'impossibilità di ottenere in prestito i dipinti sparsi in Polonia e in Russia, comprenderà tosto che nessuno, nei vincoli ora posti dalle contingenze politiche, sarebbe

Agli studi e al giudizio di Rasmus è ancora interamente debitrice Ingrid Sattel Bernardini, autrice nel 1996 della voce biografica dedicata al pittore dal *Dictionary of Art*¹²⁴. Nel panorama della storiografia anglosassone, più acuta e personale risulta la lettura data da Richard Gilbert Hare, uno dei massimi specialisti di letteratura e storia dell'arte russa nell'Inghilterra del secolo scorso¹²⁵. Hare colloca Lampi accanto allo svedese Roslin e ai russi Levitzkij e Borovikovskij tra i celebratori della *grandeur* della Russia cateriniana, attenti a selezionare solo gli aspetti più gradevoli di quel mondo. Nella ritrattistica di Lampi specialmente, ciò che appare è "the complex human truth in partly hidden under noble mask, not because the courtly artist is unaware of it, but because it might be too ugly, harsh, and painful"¹²⁶.

La mostra *Un ritrattista nell'Europa delle corti*, allestita al Castello del Buonconsiglio nel 2001, mostrò un artista ben diverso da quello presentato nella stessa sede cinquant'anni prima. In quella occasione si scelse di privilegiare la produzione internazionale del pittore, facendo confluire a Trento i capolavori del periodo polacco e russo: proprio quelli che nel 1951 avevano recitato il ruolo di grandi assenti¹²⁷. Ne emerse un mosaico assai più complesso e interessante, che restituì al pittore – come scrisse Fernando Mazzocca nel saggio di apertura del catalogo – il ruolo storico di "campione dell'artista lealista, fedele a quel mondo dell'Antico Regime, di quell'Europa delle corti illuminate e dell'aristocrazia cosmopolita, di cui era stato, nei suoi spostamenti tra la reggia provinciale dei principi vescovi trentini e i bagliori della Vienna asburgica, della Varsavia di Stanislao Augusto Poniatowski, della Russia della Grande Caterina, l'interprete più convincente"¹²⁸.

riuscito a far meglio". Luigi Sette paventava addirittura "la dispersione e forse la distruzione di gran parte dei lavori fatti in territori oltre la cortina di ferro". I risultati della presente ricerca stanno a dimostrare l'infondatezza di quei timori.

¹²⁴ Sattel Bernardini, 1996.

¹²⁵ Richard Gilbert Hare (1907-1966), fu professore di letteratura russa alla School of Slavonic and East European Studies dell'Università di Londra.

¹²⁶ "La complessa verità dell'uomo in parte nascosta sotto la maschera nobile, non perché l'artista di corte non ne sia a conoscenza, ma perché essa potrebbe essere troppo brutta, dura e dolorosa". Cfr. Hare, 1965, p. 118.

¹²⁷ La mostra fu allestita nelle sale di Castelvechio dal 23 giugno al 30 settembre 2001. Molto gratificante fu la risposta del pubblico, con oltre 58.000 visitatori in poco più di tre mesi, cui corrispose solo in parte un risveglio d'interesse da parte della critica. Tra gli interventi più acuti si segnala quello di Alberto Arbasino, il quale, ritrovando tre opere di Lampi nella mostra sul *Neoclassicismo in Italia* allestita l'anno successivo al Palazzo Reale di Milano, non esitò a riconoscerne il primato nel campo del ritratto: "Qui il più grande rimane G. B. Lampi, come si era capito mesi fa nella stupenda mostra a Trento. Col genio del fotografo che sa mettere a loro agio i personaggi in posa: ed ecco Maria Teresa d'Austria e Caterina di Russia che si presentano come vecchie birbone, imperiali ma simpatiche. E i polacchi pazzeschi dentro i palazzi ritratti dal Bellotto, con mogli all'ultima moda del Rococò. Qui si rivede un suo mirabile Canova, con tutta la sua carriera e il suo carattere". Cfr. Alberto Arbasino, *Il bello del Neoclassico si è perso in fondo ai comò*, in "Il Venerdì di Repubblica", 5 aprile 2002, p. 111. Per un giudizio analogo, in parallelo con la ritrattistica di Mengs, si veda Alberto Arbasino, *Balthus. Quelle povere marionette senza il loro burattinaio*, in "La Repubblica", 5 novembre 2001.

¹²⁸ Mazzocca, 2001, p. 16.



8. Frontespizio del primo tomo dell'opera *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, compilata dal granduca Nikolaj Michailovič Romanov (St. Pétersbourg, Manufacture des Papiers de l'Etat, 1905)

1. Lo stato degli studi

Punto di partenza imprescindibile di ogni studio sulla ritrattistica in Russia è il repertorio dei “ritratti russi incisi” compilato tra il 1886 e il 1889 da Dmitrij Rovinskij, sulla base di un precedente lavoro edito dallo stesso studioso nel 1872. Un secondo, fondamentale repertorio è costituito dai sei sontuosi tomi dei *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, pubblicati dal granduca Nikolaj Michailovič tra il 1905 e il 1909. Nell’ambito di queste due monumentali iniziative editoriali sono stati illustrati o segnalati i due terzi dei dipinti russi di Lampi attualmente noti. I primi approfondimenti di taglio monografico dedicati a Lampi apparvero nel biennio 1910-1911 sulla rivista “Starye Gody” e si devono a due fini conoscitori di quel tempo, Vasilij Veretennikov e Nikolaj Vrangl’.

Come si è già accennato, per quanto riguarda la critica italiana la riscoperta della pittura di Lampi coincise con l’esposizione di Firenze del 1911. Ciò vale soprattutto per la produzione del periodo russo, rappresentata a Palazzo Vecchio da quattro capolavori assoluti: il ritratto di Caterina II del 1793 (cat. 19); il doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino (cat. 84) e le effigi di Aleksej Ivanovič Musin-Puškin (cat. 50) e di Giulio Renato Litta (cat. 78). Dalla mostra, oltre che dalla monografia di Luigi Rosati stampata nel 1925, presero le mosse gli interventi critici di Antonio Morassi¹ e di Manlio Belzoni², mentre il contributo di Maria Gibellino-Krasceninnicowa³ dal pretenzioso titolo *Giovanni Battista Lampi e la sua opera in Russia* (in realtà un breve articolo di taglio divulgativo, molto superficiale e infarcito di date sbagliate) dipende dall’articolo di Nikolaj Vrangl’ del 1911, di cui ripropone alcune immagini.

La rivoluzione comunista, la seconda guerra mondiale e la lunga stagione della guerra fredda non giovarono agli studi sul pittore: da parte della critica sovietica egli fu largamente trascurato, mentre agli studiosi occidentali vennero a mancare sia il contatto diretto con le opere ubicate oltre la “cortina di ferro”, sia la possibilità di effettuare nuove ricerche: e ciò vale anche per Nicolò Rasmò, il cui apporto alla conoscenza del periodo russo di Lampi si limitò a una parziale revisione dell’elenco di ritratti fornito nel 1928 da Paul Schmidt e Karl Wilczek nella relativa voce del Thieme-Becker. Anche gli studi di Ettore Lo Gatto sugli artisti italiani in Russia, apparsi postumi nel 1991, non fornirono alcuna novità di rilievo per quanto concerne la figura di Lampi. Per assistere a un reale incremento delle conoscenze bisognerà infatti attendere la parziale catalogazione delle opere del pittore conservate all’Ermitage, operata da Nikolaj Nikulin nel 1987, e l’analoga iniziativa portata a termine da Grigorij Goldovskij nel 1998 al Museo Statale Russo.

Le opere russe di Lampi ricominciarono ad avere visibilità internazionale a partire dal 1996, grazie a una serie di mostre organizzate dall’Ermitage in occa-

¹ Morassi, 1927.

² Belzoni, 1931; Belzoni, 1940.

³ Gibellino-Krasceninnicowa, 1940.

sione del bicentenario della morte di Caterina II. La ripresa degli studi su base monografica si deve tuttavia ad Alessandro Casagrande, che dedicò al soggiorno russo di Lampi la propria tesi di laurea e un articolo apparso nel 1999 su “Studi Trentini di Scienze Storiche”. Le sue ricerche confluirono due anni dopo in due distinti saggi e nelle schede del catalogo della mostra *Un ritrattista nell'Europa delle corti: Giovanni Battista Lampi*, che richiamò la figura dell'artista all'attenzione della critica italiana e internazionale.

Da parte russa, un interessante contributo monografico fu offerto nello stesso torno d'anni da Tat'jana Karpova nell'ambito del convegno *The Assembly of Arts*, tenuto a Mosca nel gennaio del 1999⁴. Un intervento di taglio divulgativo, occasionato dalla ricorrenza del duecentocinquantenario dell'anniversario della nascita del pittore, apparve nel 2001 sulla rivista “Junyj chudožnik” a firma di Ljudmila Markina⁵.

Da allora lo stato degli studi sull'attività russa di Lampi è rimasto sostanzialmente immutato, se si escludono la voce “Lampi” predisposta da chi scrive per il *Dizionario Biografico degli Italiani*⁶, il contributo pubblicato nel 2004 da Sergej Letin sulla rivista “Studi Trentini di Scienze Storiche”⁷, l'articolo di Ljudmila Markina apparso nel 2007 sul mensile russo “Antikvariat”⁸ e alcune schede predisposte per cataloghi di mostre (in particolare per il bellissimo volume *Catherine the Great. Art for Empire*, Toronto-Montreal 2005). E così, nel corso dell'ultimo decennio, alcuni ritratti russi del pittore di Romeno hanno fatto più volte il giro del mondo per presenziare a rassegne internazionali volte a illustrare i fasti dell'età cateriniana: fino alla mostra *El Hermitage en el Prado* attualmente in corso a Madrid, che vede esposto per la prima volta in Spagna (ma fuori catalogo) il grande ritratto di Caterina II dipinto da Lampi nel 1793.

⁴ Karpova 2000.

⁵ Markina, 2001.

⁶ Pancheri, 2004.

⁷ Letin, 2004.

⁸ Markina, 2007.

2. *Il quadro storico*

La carriera artistica di Giovanni Battista Lampi si dipana lungo un periodo storico assai turbolento, caratterizzato da eventi epocali come la Rivoluzione francese, il crollo del Regno di Polonia, le guerre napoleoniche, il Congresso di Vienna e l'avvio della Restaurazione. Nell'esercizio della sua attività di ritrattista di alto rango, Lampi intrecciò la propria vicenda umana con quella di numerosi esponenti della classe dirigente di tre grandi organismi politici: la Monarchia asburgica, la Confederazione polacco-lituana e l'Impero russo. Per questa ragione, l'analisi della sua attività creativa, che si fece interprete delle aspettative e degli orientamenti ideologici dei suoi committenti, non può prescindere da un inquadramento storico generale e, in molti casi specifici, dalla valutazione di singoli avvenimenti politici e di puntuali congiunture storiche. Ai fini di richiamare alla memoria del lettore alcuni elementi essenziali alla comprensione degli avvenimenti narrati, si fa seguire una sintesi della situazione geopolitica in cui l'artista si trovò a operare nel corso del periodo considerato.

2.1 *Austria, Polonia e Russia al tramonto dell'ancien régime*

Nell'autunno del 1791, nel momento in cui Lampi si appresta a lasciare i domini asburgici, a Vienna è in atto un repentino mutamento del clima politico: gli ideali di tolleranza e di riformismo illuminato che avevano caratterizzato l'età giuseppina stanno lasciando il posto a un orientamento più conservatore, per effetto delle preoccupanti notizie provenienti dalla Francia, dove la monarchia borbonica sta ormai vacillando. L'imperatore Leopoldo II, che in qualità di granduca di Toscana si era segnalato come uno dei sovrani più illuminati d'Europa, sta revocando uno dopo l'altro i provvedimenti più audacemente riformatori adottati dal fratello Giuseppe, e si appresta ad affrontare con le armi la Francia rivoluzionaria. Prima di partire per la Moldavia, Lampi immortalerà il nuovo imperatore in un grandioso ritratto oggi disperso, ma documentato da un'incisione di Johann Peter Pichler. La svolta conservatrice si compirà nel 1792 con l'ascesa al trono del giovane Francesco II, il sovrano che nel 1806 dovrà dichiarare decaduto il Sacro Romano Impero, assumendo il titolo di Francesco I d'Austria. Frattanto, le notizie sempre più inquietanti che di giorno in giorno giungono da Parigi non distolgono l'attenzione della cancelleria imperiale, guidata dal cancelliere Wenzel Anton von Kaunitz, da quanto sta accadendo a Varsavia.

La Polonia, che Lampi ha visitato nel biennio 1788-89, vive gli ultimi anni della propria travagliata indipendenza, attraverso la seconda spartizione dei suoi territori tra le potenze confinanti (1793), l'insurrezione nazionale di Tadeusz Kościuszko e l'effimera cacciata dei russi (1794), l'abdicazione di Stanisław August Poniatowski (1795) e la definitiva scomparsa del regno dalle carte geografiche. Molti esponenti della classe magnatizia sono schierati contro il partito regio e non esitano ad allearsi con la Russia. Ciò determinerà la loro integrazione

nell'esercito zarista e il trasferimento a Pietroburgo di intere famiglie dell'aristocrazia polacca e lituana, mentre vaste regioni dell'ex regno e il ducato di Curlandia passano sotto diretta sovranità russa.

In Russia, Caterina II regge incontrastata lo scettro del potere dal 1762: un regno lunghissimo, paragonabile per longevità e splendore solo a quello di Maria Teresa d'Austria. In trent'anni di governo, l'imperatrice di origine tedesca ha organizzato e consolidato, grazie anche a un'intensa attività legislativa, quello Stato assoluto del quale Pietro il Grande aveva gettato le fondamenta. Esaurita entro il primo decennio la spinta riformatrice di orientamento illuminista, la sua azione si è concentrata sul rafforzamento del potere centrale e sull'estensione territoriale dell'Impero, che ha visto l'esercito e la flotta costantemente impegnati sullo scacchiere continentale, dalla Polonia alla Moldavia e dal Baltico al Mar Nero. Con questa politica di potenza la Russia ha enormemente accresciuto il proprio prestigio internazionale e il proprio peso diplomatico e militare. Accanto ai nemici 'storici', costituiti dalla Svezia e dalla Turchia, l'Impero degli zar dovrà ben presto affrontare una nuova minaccia: quella delle armate napoleoniche.

Anche sul terreno culturale la Russia ha fatto passi da gigante, tanto che Pietroburgo è ormai in grado di gareggiare con Londra e Parigi nel campo dell'architettura, del collezionismo, della moda e delle arti suntuarie. "Le bon goût ait sauté à pieds joints de Paris à Saint-Pétersbourg", dirà Elisabeth Vigée Le Brun, sottoscrivendo un'espressione della principessa Dolgorukova⁹. Caterina II deve molto del suo credito internazionale alla protezione accordata a intellettuali e artisti stranieri: la zarina continua a professarsi allieva di Voltaire e Diderot, ma nella prassi di governo non esita a ricorrere ai metodi brutali dei suoi predecessori. Inoltre, dopo lo scoppio della Rivoluzione francese, anche a Pietroburgo si è affermato un nuovo corso politico e sono stati drasticamente ridotti gli spazi di libertà di espressione cautamente concessi negli anni precedenti.

2.2 *Lo status delle arti figurative durante l'età cateriniana*

"L'Europa e l'Asia risuonavano degli atti luminosi di sua munificenza, dell'incoraggiamento dato alle scienze ed alle arti, de' premi assegnati a' talenti, de' donativi preziosi che spargeva sopra gli stranieri, e delle numerose istituzioni da essa create ad oggetto di aumentare l'industria e le ricchezze de' suoi popoli, trarli dall'ignoranza, e renderli felici". Così Francesco Becattini, autore di una biografia di Caterina II apparsa nel 1799. Il giudizio espresso dai contemporanei sull'età cateriniana può sembrare eccessivamente sbilanciato dalla parte dell'encomio, ma anche la storiografia più recente non ha smesso di sottolineare i grandi risultati conseguiti da Caterina in campo culturale e artistico. Come ha acutamente osservato Galina Komelova, "la stessa natura autoritaria del potere russo suggeriva all'imperatrice di servirsi della cultura nei suoi vari aspetti a maggior gloria

⁹ Vigée Le Brun, 1984, I, p. 343.

del proprio governo: punto fermo della politica cateriniana, il patrocinio delle arti e delle scienze contribuì in rilevante misura alla costruzione dell'immagine della 'monarca illuminata'¹⁰. Un'immagine emblematica di questa politica è il dipinto di Stefano Torelli oggi conservato nelle collezioni del Museo Statale Russo, che la mostra incedere nelle vesti di Minerva verso le personificazioni delle Arti, accompagnata da Apollo, dalla Virtù, dal Tempo e dalla Storia¹¹. Il dipinto, realizzato nel 1770 per l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo, fu certamente ammirato da Lampi, che ripropose le allegorie del Tempo e della Storia, incarnate rispettivamente dal dio Saturno e dalla musa Clio, in un bozzetto per un ritratto allegorico della sovrana, probabilmente mai realizzato (cat. 29, 30, 31).

Fin dall'ascesa al trono con il colpo di Stato del 9 luglio 1762, Caterina II aveva coltivato attentamente la legittimazione del proprio potere, facendo largo uso, a questo scopo, delle arti figurative. Nel gennaio del 1763, poco dopo il suo arrivo a Pietroburgo, Torelli si era dovuto precipitare a Mosca per effigiarla nelle vesti dell'incoronazione, dando il massimo risalto ai simboli della sua regalità: la corona imperiale, lo scettro con l'aquila bicipite e il globo crucifero¹² (fig. 10). Da allora l'iconografia della sovrana aveva conosciuto le più diverse declinazioni, ma in trent'anni di regno ella non aveva mai smesso di vigilare sulla propria immagine pubblica. A preoccupare la zarina, oramai, non era più lo spettro del marito assassinato, ma le eventuali pretese di suo figlio, il granduca Paolo Petrovič: da quando aveva raggiunto la maggiore età, infatti, egli poteva legittimamente aspirare al trono, e la sua tassativa esclusione dagli affari di governo costituiva una vistosa anomalia. Inoltre, Caterina doveva ben sapere che nelle principali corti europee e specialmente a Vienna, nonostante tutte le dimostrazioni d'amicizia e stima che il suo omologo Giuseppe II le aveva personalmente manifestato, continuava a essere considerata nient'altro che "la Princesse de Zerbst Catherinisée"¹³.

C'era un solo modo per fugare queste ombre: perseguire una politica di magnificenza che lasciasse il mondo a bocca aperta. Caterina mostra di aver avuto sempre ben chiaro nella sua mente questo fine, come pure i mezzi attraverso i quali conseguirlo: uno di questi, quello che suscitò i più alti clamori tra i contemporanei, fu la creazione di una delle più grandi gallerie principesche d'Europa, puntando sull'acquisizione in blocco di prestigiose collezioni d'arte già formate. Si trattò di un'operazione pianificata a tavolino, che nell'arco di vent'anni trasformò l'Ermitage in uno scrigno di tesori senza pari, ma nella quale non è possibile individuare un filo conduttore facente capo a precise scelte estetiche. Come ha recentemente ribadito Irina Artemieva, "nel campo pittorico l'imperatrice non aveva delle preferenze personali, nelle sue vicende di collezionista a stento si possono riscontrare casi in cui ella dimostra di mettere in atto ricerche perseve-

¹⁰ Komelova, 1998a, p. 7.

¹¹ Graziani, 2005, pp. 152-154, 302, fig. 78, cat. 103.

¹² Graziani, 2005, pp. 148-149, 290-291, figg. 74-76, cat. 76.

¹³ Schart, 1995, p. 427. L'espressione, che rimarca ironicamente le modeste origini tedesche di Caterina II, è contenuta in una lettera di Giuseppe II al cancelliere Kaunitz del 21 agosto 1786.

10. Stefano Torelli,
*Ritratto di Caterina II
di Russia nelle vesti
dell'incoronazione*, 1763.
San Pietroburgo, Museo
Statale Russo



ranti rivolte a opere di un determinato artista, allora preferito, oppure a un pezzo raro, passione questa che distingue il vero collezionista. Caterina, piuttosto, seguiva più che altro il gusto del tempo, fidandosi, inoltre, dei consiglieri che certo sapeva scegliere con intelligenza”¹⁴. Questa forma di eclettismo, che può essere estesa *tout-court* anche all’intera committenza cateriniana, è un aspetto da non trascurare nel valutare il successo riscosso da Giovanni Battista Lampi in seno alla corte russa: il carattere fondamentalmente non dottrinario della sua arte e la sua disponibilità all’aggiornamento continuo e al confronto creativo con i grandi maestri del passato, senza pregiudiziali teoriche, trovarono un terreno particolarmente fertile nelle sale stipate di capolavori dell’Ermitage.

¹⁴ Artemieva, 2001, p. 18.



11. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto dell'imperatore Giuseppe II*, 1786. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste (in deposito al Bundesministerium für Finanzen)

3. I rapporti di Lampi con il mondo russo prima del 1791

I biografi del pittore ci assicurano che la sua fama lo aveva preceduto a Pietroburgo e che il suo nome non era ignoto alla stessa zarina. La notizia è comprovata indirettamente dall'esistenza *ab antiquo*, in alcuni musei dell'attuale Federazione Russa e dell'Ucraina, di alcune opere anteriori al 1791. Il caso più singolare è costituito da un dipinto conservato nei depositi dell'Ermitage e finora ritenuto opera di Antoine Pesne¹⁵ (fig. 12): il confronto con il *Ritratto di Ignaz von Born* appartenente alle raccolte del Wien Museum (fig. 13) e con la replica su rame recentemente acquistata dal Naturhistorisches Museum¹⁶, ci assicura che si tratta di una terza versione con varianti dello stesso ritratto, realizzato da Lampi a Vienna nel 1783. Rimane da chiarire attraverso quali strade l'opera sia giunta a Pietroburgo, ed è un interrogativo che si può estendere a un'altra opera del primo periodo viennese, il *Ritratto della moglie dell'artista con il figlio Francesco*, oggi al museo d'arte occidentale e orientale di Odessa¹⁷. Ancora più oscura è la vicenda dello straordinario *Ritratto di gentiluomo con cappello piumato* conservato nel palazzo imperiale di Gatčina, recante la firma e l'indicazione "Vienne" (cat. 10). L'identità dell'effigiato rimane infatti ignota e non è dunque possibile formulare alcuna ipotesi in merito alla sua possibile presenza in Russia negli anni successivi. L'opera testimonia l'adesione del pittore alla moda di effigiare i personaggi "in abito spagnolo", adottata in quel torno d'anni da pittori di area tedesca come Heinrich Füger e Philipp Friedrich Hetsch, ma anche da maestri di maggiore rinomanza come Fragonard e Angelika Kauffmann. Accanto ai casi citati, destinati per il momento a rimanere 'aperti', vanno considerate alcune opere di Lampi il cui approdo in Russia è invece ben documentato o più agevolmente ricostruibile.

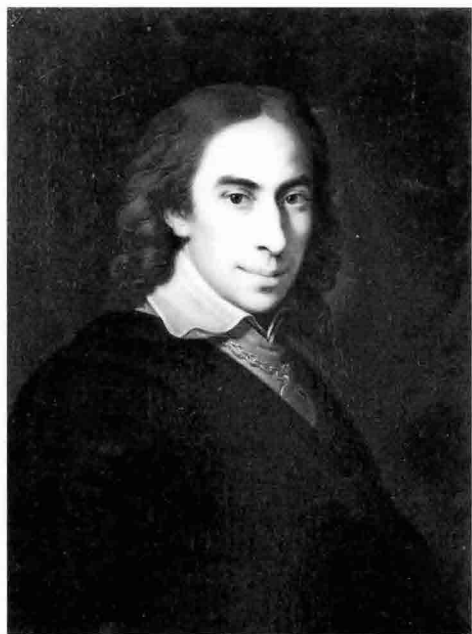
3.1 Un dono dell'imperatore Giuseppe II alla corte di Pietroburgo (1786)

Il 1786 è un anno cruciale per la carriera del pittore, che da tre anni vive e lavora stabilmente a Vienna: grazie ai buoni uffici del barone Joseph von Sperges, suo protettore, il 15 luglio viene nominato "membro effettivo" dell'Accademia di Arti Figurative, consegnando come pezzo d'ammissione un fastoso ritrat-

¹⁵ Nikulin, 1987, pp. 338, n. 275. Inv. GE 4816, olio su tela, 62,5 x 45,5 cm. L'attribuzione del dipinto in esame al pittore francese Antoine Pesne (Parigi, 1683-Berlino, 1757), avanzata dubitativamente da Nikolaj Nikulin, va dunque respinta in favore di Lampi. Rispetto alle due versioni finora note, esso presenta notevoli varianti: l'effigiato non porta la parrucca e ostenta una lunga chioma con scriminatura centrale, mentre l'abbigliamento è caratterizzato da un mantello scuro e da un alto colletto bianco. Identiche risultano invece la postura e l'espressione del volto, cui il pittore si è accostato con grande realismo. Il dipinto è entrato a far parte delle collezioni dell'Ermitage nel 1920.

¹⁶ Si tratta del dipinto battuto all'asta da Christie's a Londra il 22 aprile 1998, pubblicato in Pancheri, 1996-1998a, pp. 138-141, fig. 4.

¹⁷ *Museum*, 1973, p. 171, n. 53, fig. 53; Pancheri, 1996-1998a, p. 135; Pancheri, 2001e, p. 152, fig. 3b. Il dipinto (olio su tela, 73 x 55 cm) è segnato in basso a destra: "Lampi Pinxit Anno. 1783".



12. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Ignaz von Born*. San Pietroburgo, Ermitage



13. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Ignaz von Born*. Vienna, Wien Museum

to dell'imperatore Giuseppe II nel parato del Toson d'oro¹⁸. Il primo di settembre, con un *motu proprio* imperiale, Lampi viene nominato professore di pittura di storia, in sostituzione del defunto Joseph Hauzinger. A favorire questa ascesa aveva certamente contribuito l'entusiastica accoglienza di alcuni dipinti eseguiti per la corte giuseppina: dapprima il ritratto della duchessa Elisabeth Wilhelmine von Württemberg, promessa sposa dell'arciduca Francesco (il futuro imperatore), realizzato in due esemplari tra il 1784 e l'anno seguente¹⁹; e successivamente una serie di tre dipinti destinati a essere inviati in dono a Caterina II di Russia. Sulla sorte toccata a questi ultimi nulla è emerso dalle ricerche finora intraprese e la loro stessa esistenza era ignota fino alla segnalazione, da parte di chi scrive, di una cronaca apparsa il 19 agosto 1786 sul periodico romano "Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia"²⁰, che ne fornisce una dettagliata descrizione.

Nel "palazzo Cesareo" – ossia alla Hofburg – erano stati esposti "alla pubblica vista" nel corso dell'estate "tre gran quadri". Raffiguravano rispettivamente

¹⁸ Pancheri, 1996-1998a, pp. 165-168, fig. 20.

¹⁹ Pancheri, 2001e, pp. 190-191, cat. 16.

²⁰ "Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia", n. 33, 19 agosto 1786, pp. 257-258; Pancheri, 1996-1998a, pp. 162-165, 197-198; Pancheri, 2001b, pp. 95-98.

te le sembianze dell'imperatore Giuseppe II "in uniforme verde di Cavalleria" sullo sfondo di "un accampamento di soldati Ungheri a cavallo che fanno le militari evoluzioni"; dell'arciduca Francesco "in divisa militare bianca" presso "un superbo cavallo baio scuro con crini bianchi"; e della duchessa di Württemberg "in piedi in abito da corte bianco con fiori e manto azzuro col ritratto in petto del giovanetto sposo". In quest'ultimo dipinto, precisava l'anonimo cronista, "vi è dell'intelligenza e della fatica superiore agli altri, essendovi nelle pareti i ritratti di vari Principi di Europa disposti con molto giudizio e maestria". Al momento della pubblicazione della corrispondenza da Vienna, le tre tele erano già state spedite a Pietroburgo. La loro esposizione era stata per Lampi un autentico trionfo: "Tutti hanno generalmente applaudito alla somma abilità dell'Artefice, e l'Imperatore dotato di finissimo gusto e grande intendente delle belle Arti, è rimasto al sommo contento, ed hà fatti provare al Signor Lampi, oltre un ampia mercede, i più generosi effetti di sua Cesarea munificenza; ed il pubblico lo ha ricolmato di elogi".

Dei tre dipinti non sembra essere rimasta traccia in Russia, anche se una piccola tela raffigurante la duchessa Elisabetta Guglielmina, conservata a Pavlovsk, sembra poter essere ricondotta al prototipo disperso (cat. 51). La loro stessa destinazione conferisce a tali opere una forte valenza politica, che trovava fondamento nel legame di sangue esistente tra la sposa dell'arciduca Francesco e la sorella Maria Fëdorowna, moglie dell'erede al trono degli zar Pavel Petrovič. Si può anzi affermare che la terna di ritratti costituisse uno degli emblemi più espliciti della nuova strategia di alleanze con l'Impero russo inaugurata dalla cancelleria di Vienna dopo la pace di Teschen (13 maggio 1779)²¹. L'amicizia tra Giuseppe II e Caterina II, suggellata con l'incontro di Mogilev del 1780, doveva essere di lì a poco ulteriormente consolidata con il viaggio di Giuseppe II nelle nuove province russe sul Mar Nero, avvenuto nel 1787²².

3.2 *Echi dell'attività polacca di Lampi in Russia*

Incisioni *d'après* Lampi dovevano circolare a Pietroburgo già prima dell'arrivo del pittore. Intensa era stata infatti l'attività di riproduzione delle sue opere da parte di alcuni incisori attivi a Vienna, *in primis* il bolzanino Johann Peter Pichler. Nella capitale russa erano certamente giunte le incisioni riproducenti i ritratti del re di Polonia Stanislao II Augusto Poniatowski²³ e dell'ambasciatore britannico Charles Whitworth²⁴, realizzati da Lampi a Varsavia nel biennio 1788-1789. Secondo Vasilij Veretennikov, Caterina II era rimasta favorevolmente col-

²¹ Per un approfondimento si veda in proposito Aretin, 2001, *passim*.

²² Scharf, 1995, pp. 426-429.

²³ Pancheri, 2001a, pp. 44-45, 61, nota 19, fig. 26. L'incisione fu esposta a Vienna alla mostra accademica del 1790.

²⁴ Casagrande, 2001a, pp. 65, 67, fig. 58.

pita da un ritratto di Poniatowski²⁵, che tuttavia non è identificabile con quello attualmente conservato all'Ermitage, come talora ipotizzato²⁶ (cat. 1). Lo stesso Whitworth, una volta nominato ministro di Sua Maestà Britannica a Pietroburgo, doveva aver portato con sé il dipinto di Lampi che lo ritraeva così solennemente. L'opera, finora nota attraverso la bella maniera nera di Pichler, è ricomparsa alla fiera internazionale di Maastricht del 2006 (cat. 2).

3.3 I rapporti di Lampi con gli emigrati polacchi in Russia

I legami di committenza instaurati dal ritrattista trentino con numerosi esponenti dell'aristocrazia polacca e lituana nel corso del suo breve soggiorno a Varsavia furono longevi²⁷. Grazie agli studi intrapresi dapprima da Jerzy Mycielski²⁸ e successivamente da Zofia Nowak²⁹, siamo bene informati soprattutto sui rapporti intercorsi tra Lampi e la famiglia dei conti Potocki. È possibile che un primo contatto con il ramo della nobile schiatta che faceva capo al voivoda Stanisław Szczęśny fosse stato stabilito a Vienna già nel biennio 1787-88. Ma fu certamente nella capitale polacca che ebbero luogo gli accordi, e presumibilmente anche le sedute di posa, che condussero alla realizzazione dei due grandi ritratti di famiglia raffiguranti rispettivamente *Stanisław Szczęśny Potocki con i figli Stanisław e Szczęśny Jerzy* e *Józefa Amelia Potocka nata Mnischech con la figlia Pelagia*, ciascuno noto in due versioni³⁰. Tra il 1788 e l'inizio dell'anno successivo Stanisław Szczęśny è infatti presente a Varsavia, dove riveste la carica di generale dell'artiglieria e partecipa come senatore alle sedue della Dieta. Nei mesi successivi l'ambizione personale lo porta a schierarsi con il partito oligarchico filo-russo di Ksawery Branicki e Seweryn Rzewuski e a intavolare trattative con i ministri di Caterina II per rovesciare la Costituzione del 3 maggio 1791. Nello stesso anno si reca insieme a Branicki a Iași per trattare con il principe Potëmkin, ma vi giunge, come Lampi, solo dopo la morte del generale. Dal carteggio di Potocki con la figlia Pelagia risulta che i due cospiratori si trattennero nella città moldava almeno fino al gennaio dell'anno successivo³¹: poco dopo partirono alla volta di Pietroburgo. Nel 1793 Potocki divenne maresciallo della famigerata Confederazione di Targowica, che dopo alterne vicende dovette piegarsi ad accettare la seconda spartizione della Polonia. Dopo l'insurrezione di Varsavia del 1794 e il crollo del regno, entrò a far parte dell'esercito russo col grado di generale.

²⁵ Wérétennikov, 1910, p. 2.

²⁶ Casagrande, 2001a, p. 68.

²⁷ Pancheri, 2001a, p. 59.

²⁸ Mycielski, 1907.

²⁹ Nowak, 1973.

³⁰ Pancheri, 2001e, pp. 216-223, cat. 25-26.

³¹ Waliszewski, 1883, pp. 242, 258.

14. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Sophie de Witt*, 1791. Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali



A questo periodo risale quasi certamente uno dei suoi ritratti realizzati da Lampi, oggi conservato al Museo Nazionale di Varsavia³² (cat. 98). Nel 1798, rimasto vedovo di Józefa Amelia dei conti Mniszech, sposò l'avvenente Sophie de Witt, nota come *la belle grecque*: quest'ultima, già ritratta da Lampi come vestale in un dipinto datato 1791³³ (fig. 14), fu nuovamente effigiata a Pietroburgo nelle sembianze di una moderna "Venere vincitrice" (cat. 80). Stanisław Szczęśny morì nelle terre avite di Tulczyn in Podolia il 15 marzo 1805³⁴. No-

³² Secondo Zofia Nowak, "a Iași senza dubbio fu eseguito il ritratto di Stanisław Szczęśny col mantello e una fascia onorifica" e "probabilmente in quel periodo l'artista ha ritratto a Iași anche la signora Witt, che più tardi divenne la terza moglie di Stanisław Szczęśny". Cfr. Nowak, 1973, pp. 305, 319-321, nn. 7-8, figg. 8-9.

³³ Oggi al Castello del Buonconsiglio di Trento. Cfr. de Gramatica, 2001.

³⁴ Wurzbach, 1856-1891, XXIII, pp. 168-169; Nowak, 1973, p. 319; Rostworowski, 1983, pp. 267, 282-283.

wak ipotizza che un terzo ritratto di Stanisław Szczęśny – oggi noto solo attraverso un'incisione di traduzione eseguita da Klauber nel 1807³⁵ (cat. 98a) – sia stato eseguito a Pietroburgo, proponendo una datazione al 1795. Inoltre, sempre secondo Nowak, “probabilmente nello stesso periodo (1795) Lampi ha ritratto anche Szczęśny Jerzy Potocki”³⁶ – nelle due versioni di Łancut e di Varsavia (cat. 99), quest'ultima erroneamente assegnata, per un certo periodo, a Giovanni Battista Lampi junior – e nuovamente Jozefa Amelia Mniszech Potocka, che soggiornò a lungo a Pietroburgo³⁷. Da una raccolta di lettere anteposte alla *Vie de Catherine II, Impératrice de Russie*, pubblicata a Parigi dall'editore Buisson nel 1797, risulta che Amelia Potocka, abbandonata dal marito, era diventata “l'une des plus intimes confidentes de Catherine”³⁸. Queste premesse bastano a spiegare la presenza, ai primi del Novecento, di almeno tre dipinti della famiglia Potocki nel palazzo dei Suworov a Pietroburgo, documentata da un'annotazione del barone Nikolaj Vrangell³⁹ e da una foto d'epoca⁴⁰.

Un'altra commissione che possiamo ipotizzare essere stata avviata a Varsavia e completata in Moldavia è quella del monumentale ritratto dell'atamanno Brannicki con i figli, il quale forse non a caso si conserva nelle collezioni del Museo di Alupka, in Crimea (cat. 13). Il trasferimento di molti esponenti della nobiltà polacca a Pietroburgo e l'annessione di vasti territori dell'antico regno di Polonia all'Impero russo sono all'origine della presenza di altri ritratti di personalità polacche nelle collezioni dell'odierna Federazione Russa e dell'Ucraina. È questo il caso dell'inedito ritratto di Stanisław Soltyk conservato al Museo di Smolensk (cat. 3), che costituisce senza dubbio una delle più importanti novità emerse dalla presente ricerca: si tratta di un dipinto di grande fascino, nel quale il pittore ha saputo trasfondere la sofisticata eleganza di questo giovane *dandy*, che fissa l'osservatore con sguardo di sfida, mentre nulla fa sospettare l'importante ruolo politico svolto dall'effigiato durante la burrascosa fase storica della *finis Poloniae*.

³⁵ Nowak, 1973, pp. 305, 324, n. 9, fig. 10; Pancheri, 2001a, pp. 58, 59, fig. 52.

³⁶ Nowak, 1973, pp. 305-306, 324-325, nn. 10-11; Pancheri, 2001e, pp. 274-275, cat. 49.

³⁷ Nowak, 1973, pp. 306, 325-327, n. 12, fig. 11.

³⁸ Cfr. *Vie de Catherine*, 1797, I, p. 50.

³⁹ Wrangell, 1911, pp. 47, 85, nota 364.

⁴⁰ Casagrande, 2001b, p. 243, fig. 176.

4. Il soggiorno in Moldavia (1791)

Può apparire singolare che a imprimere una svolta nella carriera di un artista sia un incontro mancato: ma questo fu il caso della chiamata di Lampi in Moldavia. Egli non conobbe mai l'uomo che determinò il suo trasferimento in Russia, e, di conseguenza, tanta parte della sua successiva fortuna. A richiedere la presenza del pittore a Iași, città dell'odierna Romania, era stato il principe Grigorij Aleksandrovič Potëmkin, comandante supremo di tutti gli eserciti dell'Impero russo, che vi aveva stabilito il suo quartier generale. Dopo quasi un anno di trattative il viaggio era stato organizzato, ma il famoso condottiero morì improvvisamente il 16 ottobre 1791 (il 5 ottobre del calendario giuliano in uso in Russia), alcuni giorni prima dell'arrivo di Lampi a destinazione. L'intera vicenda, che presenta lati ancora oscuri, merita un puntuale approfondimento⁴¹.

4.1 Gli antefatti: il ritratto di Karl von Bühler e l'effigie idealizzata di Potëmkin

La prima fonte a stampa a riferire del viaggio è il *Wiener Schriftsteller und Künstler Lexikon*, stampato a Vienna nel 1793. In esso l'anonimo compilatore afferma che Lampi “fu chiamato nell'anno 1790 dall'imperatrice russa a ritrarre il feldmaresciallo Potemkin”, e che l'artista, “messosi subito in viaggio e al lavoro”, giunse a terminare il dipinto “solo alcuni giorni prima della morte dell'eroe”⁴². Secondo Hans Rudolph Füeßli, invece, fu lo stesso Potëmkin a invitare Lampi in Moldavia, allo scopo “di eseguire il suo ritratto e, dopo la sua ultimazione, di recarsi a Pietroburgo a ritrarre la stessa monarca”; ma il principe era morto durante il viaggio del pittore, che era giunto a Iași dopo le esequie⁴³. Queste informazioni vanno verificate e precisate sulla base dei documenti d'archivio a nostra disposizione e di altre fonti bibliografiche.

Una lettera inviata al principe Wenzel Anton von Kaunitz nell'ottobre del 1790 conferma che fu lo stesso Potëmkin a richiedere i servigi del pittore. Nella missiva, di cui si conserva la minuta all'Archivio di Stato di Mosca⁴⁴, il principe di Tauride si rivolge al cancelliere austriaco nei seguenti termini: “Vi prego di convincere Lampi a venire per qualche tempo da me. Lo prenderò a mie spese, gli rimborserò sia il viaggio da Vienna sia il viaggio di ritorno, farò in modo che Lampi non si lamenterà della mia proposta. Per me, principe, è un vero piacere avere vicino alcuni dei migliori pittori e vederli lavorare davanti ai miei occhi”.

⁴¹ Le contraddizioni presenti nelle fonti relative a questo episodio erano già state rilevate da Rasmus, 1957, p. 29.

⁴² *Lexikon*, 1793, p. 80: “Lampi machte sich sogleich auf die Reise und an die Arbeit, und da traf sichs, daß er nur ein Paar Tage vor dem Tode dieses Helden mit seinem Bilde noch fertig wurde”.

⁴³ Füeßli, 1802, p. 75.

⁴⁴ Archivio di Stato di Mosca (RGVIA), Fondo 52, op. 2, d. 47, p. 12. Cfr. Casagrande, 1996-1998, p. 199, nota 4.

Importanti informazioni in merito alle ragioni di questa richiesta si ricavano da una lettera del conte Franciszek Woyna, ambasciatore del re di Polonia Stanisław August Poniatowski, inviata da Vienna il 17 settembre 1791⁴⁵. In essa si riferisce che Lampi aveva eseguito a Vienna un ritratto del “signor Bühler”, il quale soggiornava nella capitale austriaca come rappresentante del principe Potëmkin. Quest’ultimo aveva potuto visionare l’opera – evidentemente in Moldavia – e ne era rimasto favorevolmente colpito, tanto che aveva scritto al cancelliere austriaco affinché permettesse all’artista di recarsi per un paio di mesi in Tauride a lavorare per lui. Nella stessa lettera, Woyna esprime l’ipotesi che Lampi “da lì probabilmente si recherà a Pietroburgo”.

Risulta dunque chiaro che il ritratto del barone Karl von Bühler rappresentò una sorta di biglietto da visita del pittore presso il principe⁴⁶. Il prototipo del dipinto, noto in due versioni (cat. 5, 6), fu certamente realizzato a Vienna nell’intermezzo tra il rientro di Lampi da Varsavia e la sua partenza per Iași, ossia tra la primavera del 1789 e l’estate del 1791. Per una delle versioni il granduca Nikolaj Michajlovič indicava chiaramente la data del 1789⁴⁷. Il dipinto fu inoltre riprodotto in un’incisione realizzata, probabilmente a Vienna, dal poco noto Aloys Kessler. La stampa, citata da Rovinskij⁴⁸, viene illustrata per la prima volta in questa sede.

Ma un altro importante antefatto determinò la chiamata di Lampi in Moldavia. A Vienna egli aveva eseguito un ritratto idealizzato di Potëmkin, che era stato inviato in dono al principe e che assai presto confluì nelle raccolte dell’Ermitage. L’opera, oggi dispersa (cat. 7), fu riprodotta a mezzotinto nel 1789 dall’incisore britannico James Walker e inserita nell’album *A Collection of Prints, from the Most Celebrated Pictures in the Gallery of Her Imperial Majesty Catherine II*, edito a Londra nel 1792⁴⁹. Della sua esistenza ci informa anche Friedrich von Adelung nelle sue *Nachrichten von Lampi*, una corrispondenza inviata nell’agosto del 1803 da Pietroburgo al periodico tedesco “Zeitung für die elegante Welt”: “Era stato regalato al principe un dipinto quasi interamente idealizzato, lavoro di Lampi, il quale ora si conserva nella pinacoteca imperiale russa nell’Ermitage. Questo dipinto era piaciuto così tanto al principe, che egli desiderò di vedere il signor Lampi presso di sé”⁵⁰. Un ritratto ovale in larga parte non finito, con-

⁴⁵ La lettera è stata riassunta e parzialmente pubblicata da Nowak, 1973, p. 303.

⁴⁶ Veretennikov (1910, p. 2) riteneva invece che Potëmkin fosse rimasto favorevolmente colpito dal ritratto di Charles Whitworth.

⁴⁷ Mikhaïlowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 164, tav. LXXXII.

⁴⁸ Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, p.464.

⁴⁹ Bird, 1996, p. 96. Dalla datazione dell’incisione Fournier-Sarlovèze pretendeva erroneamente di provare l’inesattezza delle fonti che stabilivano l’arrivo del pittore a Iași dopo la morte di Potëmkin. Cfr. Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 102.

⁵⁰ Adelung, 1803b, p. 823: “Man hatte dem Fürsten ein fast völlig idealisiertes Bild von Lampi’s Arbeit geschenkt, welches sich jetzt in der Ruß. Kaiserl. Gemälde-Sammlung in der Ermitage befindet. Dieses Gemälde hatte dem Fürsten so sehr gefallen, daß er wünschte Hrn. L. bei sich zu sehen”.

servato al Museo Rumjančev di Mosca (oggi Biblioteca Statale Russa), può essere considerato il bozzetto preparatorio del dipinto inciso da Walker (cat. 8). Adlung afferma inoltre che Potëmkin aveva maturato l'intenzione di fare ritorno a Pietroburgo e di portare con sé l'artista⁵¹: quasi si trattasse dell'ultimo trofeo da esibire alla zarina.

4.2 *Il viaggio a Iași*

Il 18 settembre 1791 il cancelliere Kaunitz, che era stato interpellato in qualità di "protettore" dell'Accademia di Arti Figurative di Vienna, inviò a Potëmkin una lettera con la quale assicurava la prossima partenza del pittore per Iași: "Ho parlato con Lampi e l'Accademia di Vienna gli ha concesso il permesso per qualche mese, è già partito per Yassy ma dovrà tornare nel febbraio del 1792. Voglio sperare che Vostra Eccellenza troverà in lui tutte le qualità di un buon pittore colorista"⁵². Due giorni dopo, l'Accademia confermò al pittore il permesso di assentarsi dalle lezioni per un periodo di cinque mesi⁵³. Nel 1902 lo storico viennese Alexander Hajdecki pubblicò il testo di un passaporto – o, più precisamente, "permesso di viaggio" – rilasciato all'artista il primo ottobre 1791⁵⁴. Il documento, redatto in lingua latina e sottoscritto dal direttore dell'Accademia Joseph von Sperges⁵⁵, fornisce indicazioni piuttosto precise circa gli intendimenti di Lampi, i tempi della sua partenza e le modalità del viaggio, ch'egli intraprese in compagnia del pittore moldavo Eustatie Altini, suo allievo all'Accademia⁵⁶. La data del rilascio appare però in contrasto con l'affermazione di Kaunitz contenuta nella citata lettera, secondo la quale il pittore sarebbe già partito a metà settembre. A onore del vero va sottolineato che il permesso di viaggio risulta inutilizzato, non recando alcuna vistatura o segni d'uso, come notò a suo tempo lo stesso Hajdecki: ma potrebbe trattarsi di una copia conforme all'originale. Come si vede, le fonti non concordano sulla data esatta della partenza, così come su quella dell'arrivo.

⁵¹ "Potemkin hatte, was hier nachgeholt werden muß, sich nicht lange vorher, ehe ihn der Tod übereilte, vorgenommen nach Petersburg zu reisen und den Künstler mit sich dahin zu nehmen".

⁵² Casagrande, 1996-1998, p. 200 e nota 7. La lettera si conserva nell'Archivio dell'Istituto Storico (AH CCCP), Fondo 238, op. 2, cart. 171, n. 156.

⁵³ Rosati, 1893, p. 55

⁵⁴ Hajdecki, 1902a, p. 177. Il documento era segnalato presso l'Archiv der Stadt Wien. Hajdecki riteneva erroneamente che il passaporto non fosse stato utilizzato in ragione del fatto che Lampi aveva raggiunto la Moldavia dalla Polonia.

⁵⁵ Si dà di seguito trascrizione del testo del documento: "Domino Joanni Bapt. Lampi in Caesareo Regia Academia artium Viennae artis pictoriae Professori publico, qui hinc ad Celsissimum Principem de Potemkin Jassium in Moldaviam proficiscitur, una cum Eustachio Altini Pictore Moldavo... Viennae die 1^{ma} Octobr. 1791. J. de Sperges...".

⁵⁶ Eustatie Altini (Zagora, Grecia, 1772?-Iași, 1815) frequentò l'Accademia di Arti Figurative di Vienna dal 1789 e fu allievo di Lampi, Brand, Füger e Maurer. Fu il divulgatore del neoclassicismo in Moldavia, sia nel genere sacro, sia nella ritrattistica. Cfr. Pavel, 1992.

A fornire un'indicazione precisa su quest'ultimo punto è Friedrich von Adelung, che afferma testualmente: "La morte del principe, che cagionò così tanti cambiamenti, fu la triste notizia che il signor Lampi intese a distanza di pochi giorni di viaggio da Jassy. Cinque giorni prima, ed egli lo avrebbe trovato ancora in vita"⁵⁷. In base a queste indicazioni, l'arrivo di Lampi a Iași dovrebbe essere fissato intorno al 21 ottobre. Il dato è però contestato da una lettera inviata a Platon Zubov dal segretario di Caterina II, Vasilij Stepanovič Popov, proprio il 16 ottobre 1791, dalla quale si evince che il pittore a quella data era già da qualche tempo giunto nella città moldava: "Qui a Jassy Lampi ha dipinto alcuni ritratti – scrive Popov – e io nella mia vita non ho visto niente che assomigli tanto alla realtà; fra una settimana spero di spedirvi un quadro del maestro e se vi piacerà e se lo inviterete Lampi si affretterebbe con gioia a partire"⁵⁸. La data apposta alla lettera – che non ho potuto controllare personalmente – risulta evidentemente assai problematica, anche ipotizzando che faccia riferimento al calendario giuliano: gli undici giorni di scarto non basterebbero infatti a giustificare l'accento ad "alcuni ritratti" già eseguiti *in loco*. A meno che Popov non si riferisse a disegni o schizzi preparatori, di cui peraltro non si è avuto finora riscontro.

4.3 Il ritratto postumo del principe di Tauride

"Il vero emblema e la vivente immagine dell'Impero Russo"
Francesco Becattini, 1798

Lampi giunse a Iași in un momento molto delicato. Come ricorda uno scrittore contemporaneo, Francesco Becattini, la morte di Potëmkin aveva fatto molto scalpore e "si sparse subito la voce che fosse stato avvelenato, sebbene aperto il cadavere non se ne rinvenne verun indizio"⁵⁹. La causa del decesso più accreditata dagli storici è una crisi dovuta alla smodata voracità del principe, già malato e, malgrado ciò, terribilmente incontinente. I biografi di Caterina ricordano che ella, preoccupata dalle notizie che giungevano a Pietroburgo, gli aveva inviato in Tauride i suoi medici personali, Timman e Massot, ma tutto era stato vano.

Al momento della morte, Potëmkin aveva cinquantadue anni ed era considerato in patria e all'estero l'uomo più potente di tutta la Russia. Nelle nuove province meridionali dell'Impero, da lui strappate al dominio ottomano, aveva co-

⁵⁷ Adelung, 1803b, p. 823: "Der Tod des Fürsten, der so manche Veränderung verursachte, war die traurige Nachricht, die Hr. Lampi nur einige Tagereisen von Jassy entfernt vernahm. Fünf Tage früher, und er hätte ihn noch am Leben getroffen". Il *Teutsches Künstlerlexikon* di *Lexikon* di Johann Georg Meusel, che alla voce "Lampi" riprende e sintetizza l'articolo di Adelung, parla di "alcuni giorni di viaggio". È dunque in errore Casagrande quando gli attribuisce la notizia della morte di Potëmkin "esattamente il giorno prima dell'arrivo di Lampi a Yassy". Cfr. Casagrande, 1996-1998, p. 200.

⁵⁸ Casagrande, 1996-1998, p. 200, nota 10. La lettera, scritta in russo, si conserva all'Archivio di Stato di San Pietroburgo (RGIA CCCP), Fondo 52, op. 2, d. 99, p. 152.

⁵⁹ Becattini, 1797-1799, V, 1798, p. 233.



15. Veduta del Palazzo di Tauride a San Pietroburgo, eretto dall'architetto Ivan Starov tra il 1783 e il 1789 per il principe Potëmkin

stituito una sorta di viceregno, dove aveva fondato città e colonizzato vasti territori. Dal 1787 guidava l'esercito russo nella seconda campagna militare contro la Sublime Porta, infilando una vittoria dietro l'altra. Dopo aver sconfitto i turchi a Izmail, nel febbraio del 1791 era rientrato a Pietroburgo. "Chi vedesse il principe-maresciallo Potëmkin" – aveva scritto allora Caterina al principe di Ligne, "direbbe che le vittorie, il successo, imbelliscono. Ci è arrivato fresco fresco dal fronte, bello come il sole, allegro come un fringuello, brillante come un astro"⁶⁰. Nel Palazzo di Tauride – così aveva ribattezzato la sua fastosa dimora a Pietroburgo (fig. 15) – egli aveva inscenato il proprio trionfo sui turchi nel corso di una sfarzosa festa, durante la quale aveva ricevuto – secondo la descrizione in versi fornita dal poeta Gavriil Deržavin⁶¹ – l'omaggio della sovrana. In luglio era poi rientrato a Iași per gestire in prima persona le trattative di pace, ma era stato colto da acute febbri ed era morto improvvisamente durante un trasferimento in carrozza alla città di Nicolaev. Come ha unanimemente sottolineato la storiografia antica e moderna, la scomparsa di Potëmkin lasciò un vuoto incolmabile non solo nel cuore di Caterina, ma anche nella gestione dell'Impero.

Un perspicace ritratto fisico e morale del condottiero ci è fornito dallo stesso Becattini:

"Volendolo dipingere con verità, è d'uopo rappresentarlo come il vero emblema e la vivente immagine dell'Impero Russo, essendo colossale in pari grado. Lo rassomigliava per l'appunto nello spirito, nella cultura e ne' deserti, trasparendo in esso

⁶⁰ Troyat, 1979, p. 452.

⁶¹ Satta Boschian, 1994, pp. 389-390

dell'Asiatico, dell'Europeo, del Tartaro e del Cosacco, con la durezza dell'undecimo secolo, e la galanteria del decimottavo, la superficie dell'arti, e l'ignoranza del volgo, l'esterno della gentilezza, e dell'urbanità, e molte traccie di barbarie. Finalmente, il suo occhio aperto, e l'altro chiuso, poteano assomigliarsi al mar nero sempre navigabile, e al mar gelato tanti mesi dell'anno ingombrato dai ghiacci"⁶².

Il dipinto di Lampi oggi all'Ermitage può essere idealmente accostato a questa descrizione, malgrado il pittore abbia accuratamente evitato di raffigurare la menomazione dell'occhio (cat. 14). L'approccio al volto è realistico, come dimostra il confronto con altre immagini del principe, e in particolare con i coevi busti in marmo e terracotta di Fëdot Šubin⁶³: ma come in questi ultimi, anche nel dipinto di Lampi lo sguardo è quello dell'eroe trasfigurato, ormai fuori dal tempo (cat. 14b). Non si ha notizia di un modello pittorico cui Lampi abbia fatto riferimento⁶⁴, anche se immagini di Potëmkin non dovevano mancare né a Iași né a Pietroburgo. A tale proposito, va precisato che il dipinto oggi all'Ermitage fu probabilmente eseguito dopo il trasferimento del pittore nella capitale, su incarico di un committente rimasto ignoto. Infatti, come riferisce esplicitamente l'Adelung, a Iași nessuno si curò di onorare l'impegno assunto dal defunto con il pittore:

"Il principe era ormai morto, e di quelli che in vita lo avevano circondato, nessuno pensò più al suo ritratto, sebbene sarebbe stata desiderabile una fedele rappresentazione di questo singolare uomo così come appariva alla fine della vita, anche se questa rappresentazione fosse stata fatta direttamente dal cadavere"⁶⁵.

Anche su questo aspetto, tuttavia, permane un margine d'incertezza: in una lettera del già citato conte Woyna, spedita da Vienna il 16 novembre 1791, si fa riferimento a un ritratto di Potëmkin eseguito a Iași dopo la morte del principe⁶⁶.

Per quanto concerne le scelte formali, l'opera si allinea al nuovo corso inaugurato da Lampi con il soggiorno polacco, durante il quale egli crea un modello di ritratto maschile di tipo neofeudale, caratterizzato dal massiccio impiego di elmi e corazze⁶⁷. Si tratta dell'aggiornamento di una tipologia francesizzante già in voga alla metà del secolo, la cui riesumazione da parte di Lampi contribuisce non poco a conferire ai suoi ritratti un'aura di sospensione atemporale. Il pittore poté trarre ispirazione da incisioni *d'après*, come quella raffigurante il *Ritratto di Maurizio di Sassonia duca di Curlandia* di Hyacinthe Rigaud, realizzata nel 1745

⁶² Becattini, 1797-1799, V, 1798, p. 233.

⁶³ Fëdot Šubin, 1994, pp. 39-40, 92-93, cat. 57-58.

⁶⁴ Per l'iconografia di Potëmkin si veda Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, pp. 1807-1823.

⁶⁵ Adelung, 1803b, p. 824: "Der Fürst war nun todt, und von denen die ihn im Leben umgehen hatten, dachte Niemand mehr an sein Bildnis, so wünschenswerth eine treue Darstellung dieses merkwürdigen Mannes, wie er am Ende seiner Laufbahn aussah, auch gewesen seyn würde, und wenn diese Darstellung auch blos nach dem Leichname gemacht worden wäre".

⁶⁶ Nowak, 1973, p. 303.

⁶⁷ Sul tema si veda Pancheri, 2001a, pp. 49-52, figg. 38-41.

dall'incisore Johann Georg Will; ma anche da dipinti già all'epoca conservati nelle collezioni imperiali russe, come il *Ritratto di Luigi XV* di Jean-Marc Nattier oggi all'Ermitage⁶⁸ (cat. 14a).

L'effigie postuma creata da Lampi fa dunque già parte del mito di Potëmkin, che sarà alimentato dall'erezione di statue – come il monumento di Ivan Martos oggi al Museo Russo – e da una folta letteratura, all'apice della quale si colloca l'ode *La cascata (Vodopad)*, pubblicata da Deržavin nel 1794:

“Chi ha per letto di morte la terra e lo ricopre il cielo?
Chi ha per palazzo il deserto spazio d'intorno?
Non sei tu il figlio della fortuna e della gloria
Il magnifico principe di Tauride?
Non sei tu che dall'alto degli onori
D'un tratto sei caduto nella steppa?”

4.4 Il ritratto del generale Vasilij Popov e altre committenze in Moldavia

Si è già detto che nello stesso periodo del soggiorno di Lampi (ottobre-dicembre 1791), a Iași erano giunti Stanisław Szczęśny Potocki e Ksaweri Braniccki, i due *leader* della confederazione di Targowica. La moglie di Braniccki, la contessa Alexandrine Engelhardt, era stata addirittura testimone della morte di Potëmkin, di cui era nipote ed amante⁶⁹. In Tauride erano inoltre presenti numerosi dignitari della corte russa, tra cui il vicesegretario Aleksandr Bezborodko. Come ricorda Francesco Becattini, infatti, “il Conte di Bestborosko fu subito inviato al congresso di Jassi, per attendere in vece del defunto alla compilazione degli articoli del Trattato da pubblicarsi tra la Russia e la Sublime Porta, che fu solennemente sottoscritto in Husch, villaggio non discosto dal Pruth, sotto gli 11. gennajo 1792”⁷⁰. Ma il personaggio-chiave in questo momento è un altro dignitario, il futuro generale Vasilij Stepanovič Popov: è lui, secondo quanto riferito da Füefli, a procurare a Lampi l'incarico di recarsi a Pietroburgo: e ciò molto presto, ossia “dopo che fu avvertito dell'arrivo del signor Lampi”⁷¹.

A fornire un quadro preciso dell'attività svolta da Lampi in Moldavia è ancora una volta l'Adelung: “A Jassy il signor Lampi non rimase ozioso. Qui dipinse molte delle persone che si trovavano nel seguito del principe e tra le altre il generale-maggiore Popov, un uomo che era stato molto intorno al principe e il cui dipinto Lampi portò a termine con straordinario spirito e fuoco. Questo dipinto

⁶⁸ Nemilova, 1986, p. 232, n. 162.

⁶⁹ Troyat, 1979, pp. 452, 458-459.

⁷⁰ Becattini, 1797-1799, V, 1798, p. 234.

⁷¹ Füefli, 1802, p. 75: “Da indessen der General Papowf, Secretär der Kaiserinn, von der Ankunft des Herrn Lampi benachrichtiget ward, erhielt dieser den Auftrag nach Petersburg zu reisen, wo er auch im December 1791 anlangte”.

Adelung omette di menzionare le altre personalità ritratte da Lampi a Iași, ma su questo punto ci soccorre il testo di Franz Heinrich Böckh, che nomina i principi Golicyn e Volkonskij, i brigadieri Platov e Orlov e il futuro principe Bezborodko⁷³. In merito ai primi quattro ritratti, finora non rintracciati, permangono dubbi sull'identità stessa degli effigiati, mentre per quanto riguarda Bezborodko – che sarà elevato alla dignità principesca solo da Paolo I – non è escluso che il dipinto realizzato a Iași sia quello oggi conservato nelle collezioni del Museo Russo di San Pietroburgo (cat. 47b).

4.5 *L'invito a Pietroburgo*

Nel suo articolo del 1803, Adelung afferma che, grazie ai buoni uffici di Popov, Lampi fu invitato a recarsi a Pietroburgo da Caterina II in persona. La notizia è confermata da una lettera inviata dalla sovrana allo stesso Popov il primo novembre 1791, nella quale si legge tra l'altro: “Dite a Lampi che non si pentirà, sarà pagato molto bene”⁷⁴. Dalla documentazione d'archivio conservata all'Accademia di Vienna risulta che il 14 novembre Lampi inoltrò una supplica affinché gli venisse prolungato il permesso di assentarsi dalle lezioni, cui fece seguire una nuova richiesta di proroga datata 15 dicembre⁷⁵.

Ulteriori informazioni sui preparativi del viaggio vengono forniti da Adelung: “Malgrado tutti gli ordini di una sollecita partenza, si trovarono a Iași alcuni impedimenti, che egli non poté superare e che lo trattennero lì ancora per circa tre settimane. L'imperatrice fece allora scrivere ancora per sollecitare il suo viaggio; e diede anche lo stesso ordine al suo ministro, il conte Stackelberg a Varsavia, nell'eventualità, che il signor Lampi potesse forse aver scelto questa via. Egli si mise dunque in cammino e giunse a Pietroburgo nell'anno 1792, poco tempo dopo Popov, in compagnia del quale aveva inizialmente viaggiato”⁷⁶.

⁷³ Böckh, 1825, p. 425: “die Fürsten Galizin und Wolkowski, die Brigadiere Platoff und Orloff, dann der Fürst Besborotko, welcher ihm, außer dem Honorar, zum Zeichen seiner vollen Zufriedenheit, eine Medaille in Gold, 70 Ducaten schwer, zur Geschenke machte”.

⁷⁴ La lettera, conservata all'Archivio di Stato di Mosca (RGADA), Fondo 1239, op. 3, d.65001, p. 285, è stata segnalata da Casagrande, 1996-1998, p. 202, nota 11.

⁷⁵ Rosati, 1925, p. 84.

⁷⁶ Adelung, 1803b, pp. 824-825: “Aller Befehle zur schleunigsten Abreise ungeachtet, fanden sich in Jassy doch mancherlei Hindernisse, die er nicht überwinden konnte und die ihn noch gegen drei Wochen dort zurück hielten. Die Kaiserin lies also nochmals schreiben, um seine Reise zu beschleunigen; auch gab sie dieselben Befehle an ihren Minister, den Grafen Stackelberg in Warschau, in der Vermuthung, daß Hr. Lampi vielleicht diesen Weg gewählt haben könnte. Er machte sich also auf den Weg, und langte kurze Zeit nach Popov, mit dem er anfänglich die Reise gemeinschaftlich gemacht hatte, im Jahre 1792 in Petersburg an”. Anche sulla data di arrivo di Lampi a Pietroburgo le fonti non concordano: Füesli e Böckh affermano infatti che il pittore giunse nella capitale già nel dicembre del 1791. Cfr. Füesli, 1802, p. 75; Böckh, 1825, p. 425. In ogni caso, le fonti non fanno alcun cenno a una sosta del pittore a Tulcyn, residenza della nobile famiglia Potocki, ipotizzata da alcuni autori polacchi.

5. Il soggiorno a Pietroburgo (1792-1797)

La città in cui Lampi giunge nel gennaio del 1792, prendendo alloggio all'Hôtel de Londres⁷⁷, è una delle grandi capitali europee. Già nel 1739 il veneziano Francesco Algarotti l'aveva descritta come un "gran finestrone, dirò così, novellamente aperto nel norte, per cui la Russia guarda in Europa"⁷⁸. Da allora la città, che Pietro il Grande aveva fondato in mezzo al nulla nel 1703, si è costantemente accresciuta e il suo aspetto non è più contraddistinto, come ai tempi di Algarotti, da "una maniera di architettura bastarda tra la italiana, la francese e la olandese"⁷⁹, ma è quello di una metropoli moderna abitata da oltre 200.000 persone. Le sue principali quinte prospettiche sono state da poco ridisegnate dal genio di architetti stranieri come Jean-Baptiste Vallin de la Mothe e Giacomo Quarenghi, oltre che da una nuova generazione di artisti russi aggiornati sul gusto internazionale, tra i quali primeggiano gli architetti Jurij Fel'ten e Ivan Starov⁸⁰. A queste date lo stile leggiadro di Bartolomeo Antonio Rastrelli e il sogno rococò di Oranienbaum appartengono già al passato, e a tutti i livelli impera il nuovo gusto neoclassico. L'Ermitage ospita una collezione d'arte senza pari, grazie all'aggressiva politica di acquisizioni promossa da Caterina II fin dall'inizio del suo regno, con l'ausilio di una fitta rete di agenti di stanza a Roma, Venezia, Parigi, Amsterdam e Londra. Continuano frattanto le commissioni rivolte ai più famosi maestri contemporanei attivi in Italia, Francia e Inghilterra⁸¹. Nel cantiere del complesso museale sorto accanto al palazzo d'Inverno, Quarenghi ha da poco terminato il montaggio delle copie a grandezza naturale delle Logge Vaticane di Raffaello, realizzate a Roma da un'*équipe* di pittori guidata da un compatriota di Lampi, Cristoforo Unterperger⁸².

Crocevia di diplomatici e uomini d'affari, musicisti e scenografi, attrici e castrati, giocatori d'azzardo e avventurieri, agli occhi del mondo Pietroburgo è diventata un centro politico e culturale di indiscussa importanza e, al tempo stesso, la scintillante vetrina dell'immenso impero degli zar, proiettato verso le più remote regioni dell'Asia. I viaggiatori occidentali sono colpiti dalle favolose ricchezze di cui dispone l'aristocrazia, e più ancora dallo sfarzo della vita di corte, che non ha l'eguale nemmeno a Versailles. "Qui si trova riprodotto in colori europei tutto il lusso dell'Asia", scrive nel febbraio del 1789 il nobile milanese Giulio Rena-

⁷⁷ Wrangell, 1911, p. 47; Rosati, 1925, p. 101.

⁷⁸ Algarotti, 1979, p. 29.

⁷⁹ Algarotti, 1979, p. 31.

⁸⁰ Per una panoramica sull'architettura di Pietroburgo nel Settecento si veda, da ultimo, Tedeschi, 2003.

⁸¹ Un'utile sintesi sull'attività collezionistica di Caterina II si deve a Garlova, 2005c.

⁸² Sull'impresa si veda, da ultimo, il saggio di Guerrieri Borsoi, 1998. Come Lampi, anche Cristoforo Unterperger (Cavalese, 1732 - Roma, 1798) è stato a lungo considerato dalla letteratura artistica come un pittore "austriaco" o "tirolese", mentre la sua patria fu Cavalese, villaggio della Val di Fiemme all'epoca facente parte, come Romeno, del principato vescovile di Trento.



17. Veduta del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo, capolavoro di Bartolomeo Rastrelli

to Litta⁸³, che alcuni anni più tardi si farà immortalare proprio da Lampi (cat. 78, 79). E, come innumerevoli altri stranieri prima e dopo di lui, non tralascia di fornire un'entusiastica descrizione di quella che diverrà la sua seconda patria: "Le vie sono assai larghe, le piazze in gran numero. I palazzi pubblici e privati sono imponenti. Larghi canali solcano la città di Pietroburgo che è certo la più bella d'Europa. La meraviglia è grande per chi visita una capitale che non data che dal principio del secolo, di constatare così grandi e così rapidi progressi. Vi sono teatri con rappresentazioni in russo, in tedesco, in francese ed in italiano, balli pubblici, clubs per la musica, la danza, la conversazione, il gioco, senza menzionare le case particolari in cui si sfoggia il più gran lusso"⁸⁴.

L'imperatrice conduce una vita intensa e operosa tra il Palazzo d'Inverno e le residenze suburbane di Oranienbaum, Peterhof e Carskoe Selo, dedicando i maggiori sforzi soprattutto a quest'ultima, che diventa la sede permanente della corte durante i mesi estivi: qui l'architetto scozzese Charles Cameron aveva creato, nel corso degli anni Ottanta, la celebre Galleria o *Colonnade*, uno dei più squisiti spazi architettonici dell'età neoclassica; qui Giacomo Quarenghi stava lavorando al cantiere del Palazzo di Alessandro, che sarà terminato nel 1796⁸⁵.

A corte, l'ultimo decennio del secolo vede ancora alla ribalta alcune figure di intellettuali che già in passato avevano contribuito alla fioritura culturale dell'età cateriniana. Una donna, la principessa Ekaterina Romanovna Daškova (Pietroburgo 1744-Mosca, 1810), presiede l'Accademia Imperiale Russa e dirige l'Acca-

⁸³ Greppi, 1896, p. 43. La lettera è indirizzata al fratello Lorenzo, futuro nunzio apostolico a Varsavia e San Pietroburgo.

⁸⁴ Greppi, 1896, p. 45.

⁸⁵ Koršunova, 1986, pp. 71-73; Bardovskaja, 2003, pp. 83-84, figg. 147-150, 173-174.



18. Joseph Saunders (da A. Vighi), *Ritratto di Giacomo Quarenghi*, incisione



19. Vladimir Borovikovskij, *Ritratto di Gavriil Romanovič Deržavin*. Mosca, Galleria Tret'jakov

demia delle Scienze, che ha sede sulla riva destra della Neva in un magnifico edificio progettato da Quarenghi. Ma nel 1794 la Daškova cade in disgrazia, a causa delle simpatie giacobine del fratello Aleksandr e per aver pubblicato un'opera sgradita all'imperatrice, la tragedia *Vadim di Novgorod* di Knjažnín. Il suo allontanamento dagli incarichi istituzionali segna la fine di quel clima 'liberale' che, in campo culturale, aveva caratterizzato i decenni precedenti. Prima della 'caduta', la Daškova fece in tempo a farsi ritrarre da Lampi, in un dipinto citato dalle fonti ma mai rintracciato⁸⁶. Il massimo poeta nazionale è in questi anni Gavriil Romanovič Deržavin (Kazan', 1743-Zvanka, 1816): dopo aver ricoperto vari incarichi di governo nelle province, nel 1790 è tornato a Pietroburgo, sistemandosi in una bella casa in riva alla Fontanka, dove ha ripreso a tenere salotto⁸⁷. Nel 1791

⁸⁶ Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 281, n. 84; Rosati, 1893, p. 61; Rosati, 1925, p. 96; Rasmø, 1957, p. 30. Nel 1889 Dmitrij Rovinskij segnalava presso il palazzo imperiale di Gatčina un ritratto di Ekaterina Romanovna Daškova dipinto da Lampi. Nata nel 1745 contessa Voroncov, la Daškova fu una delle donne più colte della Russia cateriniana e fu a fianco della zarina fin dal colpo di Stato del 1763. Dama d'onore a corte, dal 1783 diresse l'Accademia delle Scienze e presiedette l'Accademia Russa. Nel 1794 cadde in disgrazia e fu di fatto licenziata: compì allora un viaggio all'estero. Nel dicembre del 1796 fu costretta da Paolo I al confino nel governatorato di Novgorod, dove fu ritratta da Salvatore Tonci. Trascorse gli ultimi anni di vita a Mosca, dove morì nel 1810. La principessa non fa cenno del ritratto nelle proprie memorie autobiografiche e dell'opera si è perduta ogni traccia. Considerando le vicende biografiche dell'effigiata, Lampi poté ritrarla a Pietroburgo tra il 1792 e il 1794.

⁸⁷ Satta Boschian, p. 392.

Caterina lo nomina proprio segretario e l'anno successivo lo invita esplicitamente a celebrare ancora la sua persona in "lodi sottili", come aveva già fatto nel 1782 con l'*Ode a Felica*. Il poeta accetta senza entusiasmo, ormai disilluso dalla corruzione dilagante e dal nuovo corso autoritario impresso al governo della nazione, come racconterà nelle sue memorie. Si adatta comunque al ruolo del cortigiano (è di questi anni l'ode *La cascata*, scritta in memoria del principe Potëmkin), cercando di conquistare l'appoggio del più influente membro della corte, il giovane favorito della zarina, Platon Zubov. Per il proprio ritratto ufficiale, Deržavin sceglierà un pittore nazionale, Vladimir Borovikovskij (Mosca, Galleria Tret'jakov, fig. 19)⁸⁸, ma dedicherà versi celebrativi al grande ritratto di Caterina II dipinto da Lampi nel 1793 (cat. 19).

Nei cinque anni trascorsi nella capitale, Lampi assunse immediatamente un ruolo di primo piano nel panorama artistico, godendo di una stima e di una visibilità paragonabili a quelle che nel recente passato erano state riconosciute allo scultore Falconet e, in quel torno d'anni, all'architetto Quarenghi. Sia nell'esercizio della sua professione, sia in occasione di cerimonie ufficiali o di ricevimenti, il pittore ebbe modo di frequentare i principali esponenti della vita politica e culturale russa. Fin dal suo arrivo egli entrò in diretto contatto con l'imperatrice, che in diverse occasioni gli dimostrò la propria approvazione e benevolenza. La figura di Lampi appartiene dunque al novero delle personalità che contribuirono a definire i caratteri e l'immagine della corte cateriniana nell'ultima fase della sua esistenza. Ai fini di precisare il contributo dato dall'artista alla composizione di questo sfavillante quadro, attraverso l'esame dei principali aspetti della sua attività a Pietroburgo, è opportuno fornire alcuni dati di ordine strettamente biografico e stabilire gli esatti contorni cronologici del suo soggiorno.

5.1 Le date della permanenza. Aspetti della vita quotidiana del pittore

Nel 1793 il *Wiener Lexikon* afferma che Lampi è stato insignito del rango e del titolo di "maggiore dell'Impero russo"⁸⁹: a quella data l'artista risulta dunque inserito nei ranghi della corte, che era impostata su una struttura gerarchica di tipo militare. Era una prassi riservata a tutti i cortigiani: lo stesso era accaduto, un quarto di secolo prima, a un altro pittore italiano, il bolognese Stefano Torelli⁹⁰. Il titolo di pittore di corte o "primo pittore" era stato assegnato, nel 1791, anche al francese Gabriel-François Doyen (Parigi, 1726-Pietroburgo, 1806), specialista in soggetti storici e mitologici e attivo come frescante nel Palazzo d'Inverno. Le fonti archivistiche riferiscono, per Lampi, di un assegno di duecento ru-

⁸⁸ Il dipinto risale al 1795 e risente dei modelli diffusi in Russia da Lampi, come rivela il confronto con il *Ritratto di Ivan Lazarev* (cat. 58, 59, 60).

⁸⁹ *Lexikon*, 1793, p. 80: "Der Künstler reite hierauf nach Petersburg, wo er belohnt, und mit Rang und Titel eines Russischkaiserlichen Majors beehrt wurde".

⁹⁰ Graziani, 2005, p. 147.

bli come rimborso delle spese di viaggio e di settanta rubli mensili per l'affitto⁹¹. Böckh parla invece di mille rubli annuali e di un'assegnazione di quattrocento ducati per il viaggio di andata e di ritorno, oltre ai compensi ricevuti per i singoli ritratti⁹². In ogni caso, si tratta di una condizione di eccezionale privilegio, che segna un netto salto di qualità rispetto alla pur rispettabile posizione sociale raggiunta dall'artista a Vienna. Egli si abitua facilmente al nuovo corso, conducendo una vita dispendiosa e agiata.

È noto l'affettuoso ricordo di Lampi che Elisabeth-Louise Vigée Le Brun volle inserire nei suoi *Souvenirs*: la celebre pittrice, giunta nella capitale russa da Vienna nel luglio del 1795, riferisce di aver ricevuto dal collega un'accoglienza degna della sua fama e del suo fascino. Il brano è un'eloquente testimonianza del tenore di vita del pittore, oltre che della sua perfetta cortesia:

“Le lendemain de mon arrivée, il vint me faire visite et m'engager à dîner chez lui. Je me souviens même que ce dîner fut très-recherché, et que, pendant tout le repas, nous fûmes réjouis par une excellente musique d'harmonie. Quoiqu'on m'eût assuré d'abord que j'exciterais la jalousie de Lampi, j'ai su depuis, au contraire, d'une manière certaine, qu'il louait mes ouvrages, au point de dire, en voyant les mains d'un portrait que j'avais fait d'après le baron de Strogonoff, qu'il ne pourrait pas faire aussi bien”⁹³.

Come si legge nelle memorie dell'abate Jean-François Georgel, che visitò Pietroburgo nel biennio 1799-1800, l'Hôtel de Londres si trovava “près du palais impérial et sur une très-belle rue”, e vi si affittavano appartamenti lussuosamente ammobiliati a trecento rubli al mese⁹⁴. Qui il pittore stabilisce l'*atelier* e la propria abitazione, dove vive con un domestico⁹⁵. Il suo stile di vita si conforma a quello di altri artisti di grido di stanza nella capitale. Secondo la testimonianza dello

⁹¹ Archivio di Stato di Mosca, Archivio degli Atti Antichi, Fondo XVII, n. 289. Cfr. Wérétennikoff, 1810, p. 2. Casagrande, che cita lo stesso documento, parla invece di “200 rubli per il viaggio e 300 rubli al mese per i pagamenti dell'albergo, della carrozza e dello studio”. Cfr. Casagrande, 1996-1998, p. 199, nota 1.

⁹² Böckh, 1825, p. 425: “jährlich tausend Rubel als Quartier-Geld während seines Aufenthaltes in Petersburg und eine Anweisung auf vier hundert Ducaten für die Hin- und Rückreise”.

⁹³ *Souvenirs*, 1869, p. 332.

⁹⁴ Georgel, 1817-1818, VI, 1818, pp. 178-181: “Les hôtel garnis les plus renommés à St. Pétersbourg, sont chez Demuth, sur le canal de la Moïka, l'hôtel de Londres, qui lui appartient [...]. L'hôtel de Londres a un concierge placé par Demuth, propriétaire; il loue les chambres qui sont bien meublées, fournit des lits et de linge de chambre, et se charge de faire chauffer les poêles; mais il ne donne pas à manger. Un traiteur français longe dans le même hôtel, au rez-de-chaussée: on fait prix avec lui pour la table”. L'abate indica inoltre l'ammontare dell'affitto: “Un grand et bel appartement de trois pièces et un cabinet meublés pour les maîtres, une chambre pour les domestiques, et une pour salle à manger, pour les six pièces et six lits, cent trente roubles par mois; tout est fixé: on ne marchand pas. On paye à part la chandelle et les feux”.

⁹⁵ Il domestico si chiamava Ferdinand Geleckert: è nominato in un articolo apparso sulla “Gazzetta di Pietroburgo” dell'aprile 1797. Vedi anche alla nota 233.

scultore berlinese Johann Gottfried Schadow, in visita a Pietroburgo nell'autunno del 1791 e anch'egli alloggiato all'Hôtel de Londres, gli artisti stranieri conducevano una vita agiata, dimorando in eleganti case dove ogni giorno si ricevevano ospiti. Tra queste dimore Schadow ricordava in particolare quelle degli architetti di corte Quarenghi e Trombara⁹⁶.

Allievo a Parma di Petitot, Giacomo Trombara (Parma, 1742-Russia? 1811) è una figura ancora poco nota nel panorama dell'architettura neoclassica. Partito per la Russia nel 1779 insieme a Giacomo Quarenghi, prese servizio presso la corte imperiale dal febbraio 1780. Condivise con il grande bergamasco la carica di architetto di corte fino al primo settembre 1794, quando gli fu sospeso lo stipendio, forse a causa di problemi sorti sui cantieri. A tale proposito conviene ricordare che i principali edifici realizzati da Trombara in Russia sono andati distrutti. Dopo l'allontanamento dalla corte si trasferì a Kazan', dove eresse una chiesa e un ospedale. Operò anche a Tambov. Nel 1799 cercò di riacquistare il favore sovrano inviando una supplica a Paolo I, che rispose in modo non ostile, pur senza conferirgli l'agognato incarico di "architetto della Tauride". Nel 1805 una supplica al nuovo zar Alessandro I non ebbe seguito. Nel 1810, su proposta dell'ingegnere Betankur, fu nominato professore presso il neo-costituito Istituto di Ingegneria delle Comunicazioni. Morì in Russia l'anno successivo⁹⁷. Rimane da rintracciare il suo ritratto eseguito da Lampi, non menzionato nelle fonti ma documentato da un'incisione di traduzione eseguita da Salvatore Cardelli (Roma, 1773-ivi, 1840), calcografo romano attivo a Pietroburgo dal 1796/97 al 1819 e membro della locale Accademia⁹⁸. Segnalata nel 1888 da Rovinskij, l'incisione reca le seguenti scritte: "Lampi pinx."; "Cardelli sculp."; "Giacomo Trombara Cavaliere Parmegiano e Architetto di S. M. I. Caterina II.". La realizzazione dell'incisione *d'après* dev'essere stabilita posteriormente all'arrivo di Cardelli a Pietroburgo e il tenore della didascalia fa pensare a un'esecuzione entro il novembre del 1796, data di morte di Caterina II⁹⁹.

La colonia artistica italiana è sempre stata molto numerosa a Pietroburgo e anche negli anni Novanta è in continuo incremento: nel 1793 vi giunge il "pittor teatrale" Pietro Gonzaga¹⁰⁰, originario del Veneto e coetaneo di Lampi, mentre tra i collaboratori di Quarenghi figura, già in quegli anni, il pittore ornatista Antonio Della Giacoma, non veneziano – come si è finora ritenuto¹⁰¹ – ma trentino¹⁰². Un

⁹⁶ Schadow, 1864, p. 26.

⁹⁷ Lo Gatto, 1943, pp. 109-110, 150; Koršunova, 1995.

⁹⁸ Rovinskij, 1895, pp. 313-316; Kulakov, 1997.

⁹⁹ Alla luce dei dati biografici oggi disponibili sull'effigiato, l'esecuzione del ritratto si può collocare con buona approssimazione tra i primi mesi del 1792 e l'agosto del 1794, ossia tra l'arrivo del pittore a Pietroburgo e il congedo forzato dell'architetto dalla corte. Forse il dipinto fu eseguito nello stesso 1794, in occasione della nomina di Trombara a membro dell'Accademia di Belle Arti.

¹⁰⁰ Su Pietro Gonzaga (Longarone, 1751-Pietroburgo, 1831) si veda Muraro, 1967.

¹⁰¹ Koršunova, 1986, p. 69.

¹⁰² Sulle origini di Gian Antonio Della Giacoma (Predazzo, 1761-Pietroburgo, 1833) si veda Gerola, 1930, p. 9.

veneziano, Giuseppe Antonio Martinelli, dirige la Galleria di pittura dell'Ermitage¹⁰³. Fin dai primi mesi della sua permanenza, Lampi sembra essersi perfettamente integrato nel mondo artistico cosmopolita gravitante intorno al Palazzo d'Inverno: ad attestarlo sono i suoi stessi ritratti, che ci parlano di relazioni di committenza, e forse anche di amicizia, con Giacomo Trombara, con l'antiquario Alfonso Miotti (cat. 81) e con il miniaturista ginevrino Nicolas Soret (cat. 76), imparentato con i gioiellieri di corte François e Jacob Duval¹⁰⁴.

Durante i cinque anni trascorsi a Pietroburgo, Lampi rimase in contatto sia con la famiglia rimasta a Vienna sia con la madrepatria. Da un atto della polizia viennese redatto il 24 giugno 1793¹⁰⁵ risulta che il pittore aveva nominato un proprio incaricato d'affari a Vienna¹⁰⁶, tale Franz Manfroni: si trattava probabilmente di Francesco Manfroni, giureconsulto, letterato e cartografo trentino, che dal 1789 viveva nella capitale¹⁰⁷. Vanno poi considerate due testimonianze appartenenti al fitto carteggio di Carlo Antonio Pilati, giurista e letterato nativo come Lampi della Val di Non¹⁰⁸. Si tratta di due lettere conservate presso la Biblioteca Comunale di Trento, rese note da chi scrive¹⁰⁹. Nella prima missiva, datata 8 novembre 1793 e spedita da Pietroburgo a un ignoto destinatario, un giovane trentino appartenente alla nobile famiglia Madernini di Villa Lagarina¹¹⁰, descrive la propria precaria situazione nella capitale russa, dove risiede da qualche tempo: è malato, non ha ancora trovato un impiego remunerativo e il padre, adirato con lui, si rifiuta di spedirgli altro denaro, mentre la vita di società richiede "una pompa terribile". Si affida dunque al destinatario per invocare l'intercessione del compatriota Carlo Antonio Pilati, dichiarando *en passant*: "Vado molte volte, dal sig:r profesor Lampi". La seconda lettera, spedita a Pilati da Villa Lagarina, reca la data del 27 novembre 1797 ed è di mano del severo genitore, Giuseppe Alberto Madernini¹¹¹. Questi, sempre scontento della condotta del figlio, osserva tra l'altro: "Il Sig. Lampi sarà forse ancora à Pietroburgo, mà hà fatto bene à non rispondere, non essendo degno il Raccomandato della sua protezione ed assistenza". Nulla di più sappiamo sugli sviluppi di questa vicenda, ma i pochi indizi a nostra disposizione lasciano intravedere un fitto tessuto di relazioni con l'ambiente trentino.

¹⁰³ Su Giuseppe Antonio Martinelli (Venezia, 1730 ca.-Pietroburgo, 1796), pittore e restauratore ancora poco noto, si veda Artemieva, 2001, pp. 16, 45, nota 15.

¹⁰⁴ Boissonnas, 1999, pp. 23-24.

¹⁰⁵ Hajdecki, 1902a, p. 177.

¹⁰⁶ "Kommissionär", nel testo del documento.

¹⁰⁷ Per un profilo di Francesco Manfroni (Caldes, 1725-ivi, 1809) si veda Ferrari, 2003.

¹⁰⁸ Su Carlo Antonio Pilati (Tassullo, 1733-ivi, 1802) si veda Rigatti, 1923.

¹⁰⁹ Pancheri, 2002-2003.

¹¹⁰ Si tratta quasi certamente di Giuseppe Madernini, morto celibe a Vienna nel 1800 all'età di ventisette anni. Insediati in Vallagarina fin dal XV secolo, i Madernini de Taubenberg, oggi estinti, appartenevano alla piccola nobiltà trentina dedita all'avvocatura e rivestirono il ruolo di vicari dei conti di Lodron. Cfr. Marzani Prosser, 1998.

¹¹¹ Su Giuseppe Alberto Madernini (Nogaredo, 1732-Villa Lagarina, 1812) vedi Marzani Prosser, 1998.

L'11 febbraio 1795 morì a Vienna di crisi polmonare Anna Maria Franchi, che non vedeva il marito da oltre tre anni. Era vissuta fino a quel momento con i figli in una casa detta "dei Guantai", in Salzgies 343¹¹², e di lì a dieci giorni avrebbe compiuto quarantasei anni¹¹³. Con Anna Maria scompariva la donna che aveva condiviso le sorti del pittore fin dai primi passi della sua carriera, a Trento e a Verona, e che lo aveva accompagnato nei suoi spostamenti tra Innsbruck, Klagenfurt e Vienna. Lampi l'aveva immortalata nel 1783, con il loro secondo figlio maschio al seno, in un intenso ritratto noto in due versioni. La circostanza che una di esse si conservi nelle collezioni del Museo d'arte occidentale e orientale di Odessa, in Ucraina, induce a ipotizzare che il pittore avesse portato con sé il dipinto in Russia, come ricordo della moglie e come esempio del suo talento pittorico. Dai documenti a nostra disposizione sappiamo che, dopo questo lutto, il figlio maggiore Giovanni Battista junior raggiunse il padre a Pietroburgo, dove è documentato l'anno successivo. Come si dirà meglio in seguito, è probabile che anche il fratello minore, l'allora tredicenne Francesco, fosse con lui.

Il soggiorno di Lampi a Pietroburgo si protrasse per altri due anni. Circa la data della sua conclusione, Fießli e Böckh indicano l'anno 1798¹¹⁴, ma sono in errore, poiché vari documenti attestano che l'artista lasciò la Russia entro l'aprile del 1797. La testimonianza più interessante è una lettera inviata il 26 dicembre 1796 al monaco Kolomann Felner di Lambach dal pittore austriaco Martin Johann Schmidt. In essa si accenna all'imminente ritorno di Lampi a Vienna e alla favolosa somma di centomila rubli da lui accumulata durante il soggiorno russo: "Herr v. Lampi, welcher auch sich alda befindet, hat von zirca 14. Jahren über 100.000 Rubel verdient. wird aber in Kirzen wider nacher Wien komen"¹¹⁵. Friedrich von Adelung, che tra i biografi è sempre il più preciso, si limitava a ricordare che "nell'anno 1797, ricco di onorificenze e di regali, il signor Lampi ritornò a Vienna, e rimase caro e indimenticabile nella memoria di tutti quelli che lo conobbero"¹¹⁶.

Tutta la critica ha posto in relazione la partenza di Lampi da Pietroburgo con la morte di Caterina II, avvenuta il 16 novembre 1796. Secondo una testimonianza raccolta tra i familiari del pittore dal barone Andreas Alois von Dipauli, la notizia della morte della sua benefattrice gli giunse tanto inattesa e dolorosa da procurargli un malore. Vale la pena riportare l'aneddoto nella versione fornita da Luigi Rosati:

¹¹² Rosati, 1893, pp. 63, 67.

¹¹³ Era infatti nata a Cloz, in Val di Non, territorio dell'allora principato vescovile di Trento, il 21 febbraio 1749.

¹¹⁴ Böckh, 1825, p. 425.

¹¹⁵ Garzarolli-Thurnlackh, 1925, p. 159. Come si evince dal testo della lettera, la notizia giunse a Schmidt tramite una missiva dell'allievo Ludwig Guttenbrunn, il quale si trovava allora a Pietroburgo.

¹¹⁶ Adelung, 1803b, p. 826: "Im Jahre 1797 ging Hr. L., reich an Ehrenbezeugungen und Geschenken, nach Wien zurück, und blieb dem Andenken aller, die ihn kannten, werth und unvergeßlich".

“La sera del 16 novembre 1796 il Lampi era stato, come tant’altre volte, invitato a corte ed erasi trattenuto lungamente colla czarina, la quale, quantunque non avesse peranco potuto digerire l’amara pillola che il giovine re di Svezia le aveva fatta trangugiare, godeva tuttavia buona salute. La mattina seguente, mentre il Lampi stava nella sua stanza, ecco entrare precipitosamente un servo di corte gridando: «Malheur, malheur pour nous et pour vous! L’impératrice est morte!» Caterina era stata poc’anzi fulminata da un colpo apoplettico! A quelle parole il Lampi tramortì. La sua salute, già indebolita per le lunghe fatiche e per i rigori del clima boreale, ricevette una forte scossa. Tuttavia appena riavutosi, egli volle recarsi a corte per dare l’estremo saluto alla sua benefattrice. Ma quando ritornò in casa si sentì in dosso un certo malessere che ben presto degenerò in una febbre nervosa, la quale lo fece stare a letto per un mese e mezzo”¹¹⁷.

Al di là dell’episodio, la cui veridicità non è mai stata messa in dubbio, si deve far notare che Lampi aveva in animo di tornare a Vienna già prima della morte della zarina¹¹⁸. Nel 1796, in una lettera a Platon Zubov resa nota da Alekseeva nella sua monografia su Borovikovskij, Lampi aveva chiesto al suo protettore di intercedere in suo favore presso il conte Cobentzl o il conte Razumovskij, affinché gli fosse conservato il posto di professore all’Accademia di Vienna¹¹⁹: segno evidente che, nonostante tutti i riconoscimenti ottenuti, non era intenzionato a stabilirsi definitivamente in Russia. L’avvento al trono di Paolo I lo indusse a rompere ogni indugio, tanto più che il nuovo sovrano dispose di sospendere, a decorrere dal dicembre del 1796, il pagamento del suo alloggio¹²⁰. Nell’aprile del 1797 la “Gazzetta di San Pietroburgo” riferisce che Lampi, la moglie, il figlio e il servitore Ferdinand Geleckert, che risiedevano all’Hôtel de Londres al numero 22, sono partiti¹²¹. La donna menzionata è evidentemente la seconda moglie, Julia Rigin (o Regin), che Lampi aveva sposato a Pietroburgo in data imprecisata¹²²; il figlio dev’essere Francesco: infatti Giovanni Battista junior, come riferiscono le fonti, rimase a Pietroburgo, donde fece ritorno a Vienna solo nel 1804.

5.2 *L’immagine di Caterina II di Russia nei ritratti di Lampi*

Secondo Franz Heinrich Böckh, la prima occupazione di Lampi a Pietroburgo fu l’esecuzione del ritratto a grandezza naturale della sovrana¹²³. Fu l’incarico più prestigioso ricevuto dal pittore nell’arco dell’intera carriera, e anche il più remunerativo: Adelung e lo stesso Böckh precisano che esso valse a

¹¹⁷ Rosati, 1925, p. 103.

¹¹⁸ Casagrande, 2001a, p. 88.

¹¹⁹ Alekseeva, 1975, p. 102.

¹²⁰ Alekseeva, 1975, p. 156.

¹²¹ “Gazzetta di San Pietroburgo”, aprile 1797, p. 353. Cfr. Casagrande, 2001a, p. 93, nota 101.

¹²² Rosati, 1925, p. 103.

¹²³ Böckh, 1825, p. 425: “Seine erste Arbeit war das Bildniß dieser Monarchinn in Lebensgröße”.

Lampi il favoloso compenso di dodicimila rubli¹²⁴. I biografi, concordi nel riportare la piena soddisfazione manifestata dalla zarina, omisero tuttavia di evidenziare le difficoltà incontrate dall'artista nel portare a termine la commissione, di cui siamo informati da fonti indirette. Inoltre, lo stesso millesimo segnato sulla tela (1793)¹²⁵, lascia intendere una lunga gestazione dell'opera, della durata di almeno un anno.

Una ricca aneddotica ci descrive Caterina II come donna non facile da accontentare e dal giudizio tagliente anche in campo letterario e artistico. Uno degli episodi più noti riguarda il suo ritratto eseguito nel 1777 dal pittore Alexander Roslin, oggi all'Ermitage (fig. 21): un autentico capolavoro, che tuttavia non piacque alla sovrana. Alcuni anni più tardi, infatti, ella scrisse testualmente al suo corrispondente prediletto, il barone Melchior Grimm: "Roslin mi ha raffigurata come una cuoca svedese, semplice e rozza"¹²⁶. Prova indiretta di questa insoddisfazione sono le numerose copie 'rivedute e corrette' del dipinto, commissionate a pittori quali Fëdor Rokotov e Dmitrij Levickij, nelle quali il volto appare profondamente mutato¹²⁷.

I biografi sono concordi nel ritenere Caterina II "esageratamente accessibile all'adulazione"¹²⁸, e si potrà ricordare che l'ex ambasciatore britannico James Howard Harris aveva collocato "l'amore per l'adulazione e la vanità" al primo posto tra le debolezze dell'imperatrice¹²⁹. Diffidenza nei confronti dei ritrattisti e vanità femminile furono dunque le principali insidie che il pennello di Lampi dovette fronteggiare al momento di porre mano al ritratto della sovrana, che a quell'epoca contava sessantatre anni. Nei primi mesi del 1792 avevano avuto luogo le sedute di posa e in primavera il lavoro poteva dirsi terminato, se in una lettera al barone Grimm, datata 9 maggio 1792, Caterina poteva scrivere: "Lampi peintre, qui nous est venu de Vienne, a fait depuis peu un immense portrait de votre humble servante, dont tout le monde convient qu'il n'y a rien de pareil, aussi ai je été tourmentée avec huit séances"¹³⁰. Il tono è entusiastico e non farebbe presagire alcun malumore da parte della committente. Ma alcuni mesi più tardi ella dovette avere un ripensamento, giacché il dipinto fu restituito all'artista con la richiesta di effettuare delle modifiche. A riferire l'episodio è uno scrittore molto bene informato sui retroscena della vita di corte, il francese Charles François Filibert Masson (1761-1807), che fino al 1796 – anno in cui fu esiliato da Paolo I – rico-

¹²⁴ Adelung, 1803b, p. 825; Böckh, 1825, p. 425.

¹²⁵ A causa di una svista editoriale, nella voce "Lampi" del *Dizionario Biografico degli Italiani* è riportata la data "1797", evidentemente errata.

¹²⁶ Sul ritratto si veda Renne, 1998. Il passo della lettera è citato già da Roche, 1905, p. 422.

¹²⁷ Casagrande, 2001a, pp. 77-78, 80, figg. 69-72. Tra queste copie Casagrande inserisce anche un grande ritratto conservato al Museo di Schwerin (inv. G 888, olio su tela, 262 x 187 cm), assegnandolo a Lampi. L'attribuzione è tuttavia, a mio avviso, alquanto problematica.

¹²⁸ Waliszewski, 1981, p. 174.

¹²⁹ Troyat, 1979, p. 331.

¹³⁰ Grot, 1878, p. 566. Citato da Wrangell, 1911, p. 84, nota 342.

prì l'ufficio di segretario particolare del granduca Alessandro. Nei suoi *Mémoires secrets sur la Russie*, dati alle stampe a Parigi tra il 1800 e il 1802, egli annotava:

“Le célèbre Lampi l’avoit peinte depuis peu assez ressemblante, quoiqu’extrêmement flattée: cependant Catherine remarquant qu’il n’avoit pas tout-à-fait oublié ce malheureux pli qui caractérise sa physionomie, elle en fut très-mécontente, et dit que Lampi lui avoit donné l’air trop sérieux et trop méchant. Il fallut retoucher et gâter le portrait, qui paroît maintenant être celui d’une jeune nymphe: le trône, le sceptre, la couronne et quelques autres attributs, le font pourtant reconnoître pour celui d’une impératrice. Au reste c’est un morceau qui mérite les regards des amateurs, aussi bien que celui de l’impératrice actuelle par le même maître”¹³¹.

Apprendiamo così che l'artista dovette intervenire sull'opera già terminata, per diretto volere della zarina, edulcorandone i tratti a discapito della rassomiglianza. Sappiamo inoltre che il ritocco fu eseguito nei primi mesi del 1793: infatti, in una lettera inviata a Platon Zubov il 27 febbraio di quell'anno, conservata all'Archivio di Stato di Mosca, egli scriveva: “Io credo di essere fortunato se posso restituire all'imperatrice il dipinto così come ella lo vuole, perché sono sicuro che tutto quello che posso fare non può rovinare il quadro”¹³². La grinza che Lampi, incautamente, non aveva ommesso di raffigurare era “un certain pli à la racine du nez”, che conferiva al volto “un air un peu sinistre”, come annotò lo stesso Charles Masson¹³³. Lo scrittore aveva potuto osservare l'imperatrice “una o due volte la settimana” nel corso dei suoi ultimi dieci anni di vita e assicurava che la parte bassa del viso aveva assunto, col tempo, qualcosa di rude e di grossolano e gli occhi addirittura qualcosa di folle.

Sul tema delle reali sembianze di Caterina, peraltro, i contemporanei pronunciarono i pareri più disparati. Nell'agosto del 1789, per esempio, il viaggiatore inglese Andrew Swinton aveva annotato: “Io, restai qualche tempo vicino a questa grande principessa, ed osservai, che i ritratti, che se ne fanno in molte relazioni di viaggi, non le somigliano in alcun modo”¹³⁴. Dal canto suo, egli l'aveva trovata “di mezzana statura” e “piuttosto grassa”, mentre il contegno gli era sembrato “de' più maestosi”. Sei anni più tardi, la principessa di Sassonia-Coburgo, sebbene poco incline ai complimenti, aveva visto in lei “la personificazione di una vecchiaia forte e robusta”¹³⁵. Nella biografia anonima edita a Parigi nel 1797, a un anno dalla morte, Caterina veniva descritta nei seguenti termini:

“Cette princesse avoit été belle dans sa jeunesse, et elle conservoit, dans les derniers temps de sa vie, de la grâce et de la majesté. Elle étoit d’une taille médiocre,

¹³¹ Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 75-76.

¹³² Alekseeva, 1975, p. 102, citata da Casagrande, 2001a, p. 73.

¹³³ Casagrande, 2001a, p. 75.

¹³⁴ Swinton, 1816, II, p. 67.

¹³⁵ Waliszewski, 1981, p. 167.

mais bien proportionnée; et comme elle portoit la tête fort élevée, elle paroissoit presque grande. Son front étoit ouvert, son nez aquilin, sa bouche agréable et son menton un peu long, mais point difforme. Ses cheveux étoient châtain brun; ses sourcils noirs et bien garnis, et ses yeux bleus avoient une douceur souvent affectée, mais plus souvent encore remplacée par de la fierté. Sa physionomie ne manquoit pas d'expression, mais cette expression montrait peu ce qui se passait dans l'âme de Catherine, ou plutôt elle ne lui servait qu'à le mieux déguiser"¹³⁶.

Di grande interesse ai nostri fini è anche la descrizione fornitaci da Vigée Le Brun, che incontrò per la prima volta Caterina a Carskoe Selo nel 1795:

“Ero, innanzi tutto, estremamente sorpresa di trovarla molto piccola; me l'ero immaginata di una statura prodigiosa, alta come la sua fama e la sua reputazione. Era assai grassa, ma possedeva ancora un bel viso, che i capelli bianchi incorniciavano a meraviglia. Sembrava che il genio risiedesse sulla sua fronte ampia, maestosa; gli occhi erano dolci e fini; il naso, perfettamente greco; il colorito della carnagione, vivissimo; la fisionomia, estremamente mobile [...]. Ho detto che era di bassa statura; tuttavia, i giorni di rappresentazione, la sua testa superba, il suo sguardo d'aquila, quel portamento che l'abitudine di comandare conferisce: tutto, in lei, aveva tanta maestà, che mi sembrava la regina del mondo”¹³⁷.

Alla luce di queste testimonianze scritte e dei confronti con altri ritratti della sovrana, risulta evidente l'alto grado di idealizzazione conferito da Lampi all'immagine da lui creata. Lo possiamo verificare a distanza ravvicinata osservando l'abbozzo su cartone conservato al Museo Russo (cat. 18). Come un odierno chirurgo plastico, il pittore è intervenuto in almeno quattro punti del viso: il naso, la cui foggia aquilina è stata quasi completamente ridisegnata fino a farla apparire “greca”; la piega alla radice del naso, completamente scomparsa; il mento, visibilmente ingentilito; e le gote, rassodate e tonificate, tanto da far pensare davvero a quelle di una “giovane ninfa”. Il pallore dell'incarnato e le rose alle guance sono invece da imputare alla cipria e al belletto comunemente usati da tutte le dame del tempo, benché Caterina affermasse di non farne uso. Nel complesso, il volto immortalato da Lampi appare nettamente più giovane di quello dipinto da Roslin sedici anni prima.

La grande tela dell'Ermitage mostra Caterina II a grandezza naturale, stanse su una pedana dinanzi al trono (cat. 19). La sovrana è collocata al centro della composizione, frontalmente, con il volto girato di tre quarti verso sinistra e lo sguardo in direzione dell'osservatore. Indossa un abito di raso bianco ricamato a fiori d'argento e diamanti, con sopravveste viola a ricami e sciarpa di raso frangiato; dalle spalle ricade un manto di teletta dorata foderato di ermellino, allacciato sul petto da un collare di pietre preziose¹³⁸. Sul capo, tra i folti capelli ab-

¹³⁶ *Vie de Catherine II*, 1797, II, pp. 450-451.

¹³⁷ Waliszewski, 1981, pp. 166-167.

¹³⁸ Per quanto concerne l'abbigliamento, va tenuto presente che Caterina era molto tradizionalista in materia e non amava affatto la moda neoclassica, ormai imperante anche a Pietroburgo. Ad attestarlo

bondantemente incipriati, brilla una piccola corona d'oro tempestata di diamanti. Ad armacollo sono sistemate le fasce seriche dei principali ordini cavallereschi russi: quella azzurra di Sant'Andrea il Primo Chiamato, quella rossa e nera di San Vladimiro e quella nera e arancione di San Giorgio. L'effigiata regge con la destra lo scettro imperiale, fregiato del celebre diamante Orlov e sormontato dall'aquila bicipite degli zar. Con un ampio gesto della mano sinistra accenna ai codici legislativi adagiati su un piedistallo, sostenuto da un'aquila di bronzo. Essa, che simboleggia il potere imperiale romano, è affiancata da un tondo laureato entro il quale è inscritto il profilo a rilievo di Pietro il Grande. Poco discosto, da un bruciaprofumi esala una nuvoletta d'incenso. Il trono è in legno dorato, con rivestimento in stoffa verde sulla quale è ricamata la personificazione della Giustizia. È sostenuto da una coppia di leoni, di cui solo uno è visibile. Lo schienale è sormontato da due putti dorati che reggono un uroboro, il serpente che si morde la coda, simbolo dell'Eternità. L'intera scena è sovrastata da un voluminoso cortinaggio di velluto rosso, che crea la nicchia d'ombra necessaria a far risaltare in piena luce il volto. A sinistra, sopra un piedistallo dorato a base circolare, un cuscino di velluto cremisi sostiene la corona imperiale, il globo crucifero e un serto d'alloro. Negli stessi mesi in cui a Parigi veniva processato e decapitato Luigi XVI, Giovanni Battista Lampi congedava il proprio capolavoro, accreditandosi come pittore-cortigiano all'ombra del più fastoso e dispotico dei troni.

Le modifiche apportate al ritratto incontrarono la piena soddisfazione della sovrana, che non esitò a conferire all'autore della sua nuova effigie ufficiale l'ambito titolo di "pittore di corte". Non si trattava di una carica esclusiva, ma sta di fatto che, in quel torno d'anni, nessun altro pittore russo o straniero godette in Russia di pari prerogative e della stessa considerazione. Secondo quanto riferito dal barone Andreas Alois von Dipauli, "la czarina onorava il Lampi eziandio coll'invitarlo spesse volte a corte per il piacere d'intrattenersi con lui ragionando familiarmente di cose d'arte. Una volta volle persino recarsi in persona e con gran seguito nello studio di lui all'albergo «Città di Londra» per vederne i lavori"¹³⁹.

Affrontando l'analisi dei significati simbolici sottesi al ritratto, è bene sgombrare subito il campo da sottigliezze esegetiche: i messaggi che Caterina II ha voluto lanciare alla nazione e al mondo sono sempre stati estremamente chiari, anche attraverso il *medium* della ritrattistica ufficiale. In questo ambito privilegiato della comunicazione, Caterina ha sempre dato segnali pienamente intelligibili agli occhi dei suoi sudditi, riassumibili in tre grandi temi: la piena legittimità del suo potere; l'ideale continuità del suo regno con quello di Pietro il Grande; il conformarsi della sua azione politica ai principi dell'assolutismo illuminato¹⁴⁰.

è un episodio raccontato nelle memorie della contessa Golovina, che ricordava il disappunto dell'imperatrice di fronte a un abito indossato dalla granduchessa Elisabetta Aleksieevna su suggerimento di Elisabeth Vigée Le Brun. Cfr. Baillio, 2005, p. 234.

¹³⁹ Rosati, 1893, pp. 64-65; Rosati, 1925, p. 101.

¹⁴⁰ Per una disamina dell'iconografia cateriniana nella sua ricchezza tipologica e nella sua scansione temporale si veda il recente saggio di Renne, 2005.

Tutti questi aspetti sono presenti, in misura differente, nel ritratto di Lampi: come ha sottolineato Elizaveta Renne, “the final version of the portrait is saturated with allegories to convey to the viewer the idea of an unshakeable and powerful monarchic power in Russia, rightfully inherited by Catherine II, the worthy successor of Peter I’s great deeds”¹⁴¹. È interessante verificare nel dettaglio questo assunto: la legittimità del potere è simboleggiata dallo scettro sormontato dalle aquile imperiali e dalle corone adagiate in primo piano, mentre alla sua sacralità allude l’incenso bruciato sull’ara; la continuità con il suo grande predecessore, con il quale ella non aveva alcun legame di parentela, è dichiarata dalla presenza dell’effigie dello zar sul basamento che sostiene i nuovi codici legislativi; l’immagine della monarca illuminata è garantita dalla presenza sulla scena delle allegorie di tre virtù, la Giustizia, la Prudenza e la Costanza¹⁴².

Un programma iconografico alternativo era stato ideato per una seconda redazione dello stesso ritratto, che ci è nota attraverso tre bozzetti preparatori (cat. 29, 30, 31). Esso rinunciava al riferimento a Pietro il Grande e prevedeva al suo posto l’inserimento di altre figure allegoriche ai piedi della sovrana: le personificazioni della Storia e del Tempo. Probabilmente questa versione non fu mai tradotta in una tela di grande formato, ma fu comunque considerata un’opera autonoma e, per certi aspetti, esemplare: se ne conoscono infatti varie copie antiche, di cui tre realizzate tra il 1795 e l’anno successivo – forse sotto la supervisione dello stesso Lampi – dai pittori russi Fëdor Bognevskij e Anisim Belousov¹⁴³.

Va infine considerata un’opera finora ignorata dalla critica, che viene a incrementare le nostre conoscenze sulla grande tela del 1793. Si tratta di un disegno inedito pervenuto a metà del secolo scorso alle collezioni del Lentos Kunstmuseum di Linz, che mostra la sovrana a tre quarti di figura entro un ovato, nella stessa postura del dipinto dell’Ermitage, ma con un fondale variato e uno scettro di foggia diversa (cat. 24). Poiché non si conoscono versioni dipinte impostate su questo schema compositivo, il disegno potrebbe essere ricondotto alla fase ideativa del ritratto elaborato nel biennio 1792-1793. In alternativa, il foglio potrebbe rappresentare uno studio preparatorio per un dipinto ovale non realizzato o non ancora rintracciato.

Ponendosi al termine dell’iconografia ufficiale della sovrana, la grande icona creata da Lampi nel 1793 si presta a una serie di confronti con altre figurazioni del potere cateriniano, risalenti a fasi precedenti del suo lungo regno. In primo luogo, è interessante istituire un parallelo con il primo ritratto ufficiale dell’imperatrice, quello già citato di Stefano Torelli, dipinto esattamente trent’anni pri-

¹⁴¹ Renne, 2005, p. 154.

¹⁴² Quest’ultima, precedentemente identificata con la Fortezza, è stata riconosciuta da Alessandro Casagrande sulla base delle indicazioni fornite dall’*Iconologia* di Cesare Ripa. Cfr. Casagrande, 2001a, p. 73.

¹⁴³ Si tratta di tre tele conservate rispettivamente all’Ermitage (inv. 6381) e al Museo Statale Russo (inv. Ж-3210 e Ж-7946): le prime due sono di Fëdor Bognevskij, la terza di Anisim Belousov. Cfr. Nikulin, 1992, p. 339, ill.; Goldovskij, 1998, pp. 56, 59, nn. 56, 67.



20. Dmitrij Levickij, *Caterina II di Russia nel tempio della Giustizia*, 1783. Mosca, Galleria Tret'jakov



21. Alexander Roslin, *Ritratto di Caterina II di Russia*, 1777. San Pietroburgo, Ermitage

ma (fig. 10). Rispetto a quella immagine, dove si avverte l'urgenza della legittimazione di una sovranità di fatto usurpata, ora non è più necessario che la monarca regga il globo o porti in capo una vistosa corona: questi simboli dell'autorità sono sistemati in primo piano su un tavolino, mentre la corona che Caterina porta in capo assomiglia a un semplice ornamento. Sopravvivono alcuni elementi compositivi e formali, come l'ampio ricorso ai cortinaggi, la predilezione per il bianco o lo spuntare della scarpina da sotto il manto di raso, ma la prospettiva ideologica è completamente ribaltata: se il dipinto di Torelli era stato concepito per impressionare i contemporanei, quello di Lampi appare destinato alla posterità. È ai posteri che la sovrana si presenta, accennando ai grandi traguardi raggiunti dal suo governo, nell'esercizio delle virtù. Il suo gesto invita infatti l'osservatore a considerare i frutti della sua attività legislativa. Una gestualità assai simile si riscontra in quello che può essere considerato l'immediato precedente dell'immagine creata da Lampi, il *Ritratto di Caterina II nel tempio della Giustizia* di Dmitrij Levickij (fig. 20), dipinto nel 1783 e noto in più versioni (San Pietroburgo, Museo Statale Russo; Mosca, Galleria Tret'jakov). In entrambi i casi, il modello iconografico prescelto è quello del ritratto del monarca illuminato, dove l'effigiato compare nelle vesti di un sacerdote dedito al culto del-

22. Georg Friedrich Schmidt (da L. Tocqué), *Ritratto dell'imperatrice Elisabetta Petrovna*, incisione, 1761



la virtù. Ma Lampi ha saputo conferire maggiore maestà e albagia al volto e alla figura della sovrana, anche grazie alla dilatazione dello spazio scenico. Il risultato è una ritrovata magniloquenza, che colloca splendidamente il dipinto al termine della tradizione del *portrait d'apparat* di ascendenza francese. Non a caso, il ritratto del pittore trentino è forse l'unico a reggere il paragone con quello di Louis Tocqué raffigurante l'imperatrice Elisabetta Petrovna, realizzato nel 1758 e conservato già allora al Palazzo d'Inverno (fig. 22)¹⁴⁴: un'opera che poté suggerire a Lampi l'idea di collocare le *regalie* sopra un tavolino in primo piano. In ogni caso, le scelte di Lampi rivelano un orientamento assolutamente conservatore, teso a rappresentare un'idea della regalità saldamente ancorata all'immaginario dell'*ancien régime*. A questo proposito, il dipinto si pone in diretta continuità con il *Ritratto di Giuseppe II* dipinto da Lampi per l'Accademia di Vienna nel 1786¹⁴⁵ (fig. 11): anche in quel caso l'imperatore – vale a dire l'omologo in Occidente di Caterina II – era stato raffigurato secondo i canoni della ritrattisti-

¹⁴⁴ Nemilova, 1986, pp. 332-333, n. 253.

¹⁴⁵ Per un'analisi dell'opera si veda Pancheri, 1996-1998a, pp. 165-170, fig. 20.

ca di corte di ascendenza francese, tanto da giustificare l'appellativo di "Wiener Largillière" assegnato all'artista dalla critica austriaca¹⁴⁶.

Il ritratto di Lampi godette di una fortuna vasta e longeva. Il poeta Deržavin lo celebrò in un epigramma, ricorrendo al *topos* del pittore che fa rivivere la persona effigiata: "La tua maestria, o Lampi, / ha saputo riunire in questa figura / lo spirito universale, la grandezza d'animo / la divinità, in una parola l'immagine di Caterina"¹⁴⁷. Nel 1795 il dipinto fu inciso a mezzotinto da James Walker e la stampa fu pubblicata contemporaneamente anche a Londra dall'editore Robert Wilkinson Cornhill¹⁴⁸. Successivamente il ritratto fu riprodotto, sempre a mezzotinto, dall'incisore parigino Alexandre Vincent Sixdeniers per l'editore Velten, che operava tra Pietroburgo e Karlsruhe¹⁴⁹. Entrambe le opere non rendono giustizia alla qualità del prototipo, specialmente per quanto concerne il volto: a tale proposito è interessante rilevare che già Friedrich von Adelung aveva biasimato Walker per aver "arbitrariamente modificato in più punti e persino nelle proporzioni" il dipinto¹⁵⁰. Nel 1805 una nuova incisione al tratto fu pubblicata come antiporta del primo volume dell'opera *Galerie de l'Hermitage gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent*, edita a Pietroburgo e corredata da un testo di Camille de Genève¹⁵¹.

Alcune repliche e innumerevoli copie sparse in tutta Europa attestano la notevole fortuna goduta da questa immagine. Quella di commissionare dei multipli di un ritratto ben riuscito, molti dei quali venivano spediti all'estero, era una prassi invalsa in tutte le corti europee: a Pietroburgo essa è documentata, per esempio, in relazione al grandioso ritratto equestre di Caterina II dipinto da Vigilius Eriksen¹⁵².

Tra le copie antiche del ritratto di Lampi meritano di essere ricordate anzitutto due tele a tutta altezza, conservate rispettivamente nel palazzo di Monplaisir a Peterhof e nella reggia di Carskoe Selo. Una versione in formato ridotto si trova oggi a Pietroburgo nella collezione Yuri Weitsman¹⁵³, mentre non meglio specificati ritratti della zarina di mano di Lampi erano segnalati nella seconda metà dell'Ottocento nella collezione Naryškin a Pietroburgo¹⁵⁴ e nella collezione di

¹⁴⁶ Füefli, 1802, p. 78. Si veda a tale proposito il capitolo dedicato alla fortuna critica.

¹⁴⁷ La quartina è riportata per primo da Dmitrij Rovinskij (1886-1889, II, 1887, p. 812). Raymond Fournier-Sarlovèze (1900, p. 13; 1902, p. 102) la tradusse in francese come segue: "Ta Maestria, O Lampi, / A su réunir dans cette figure / L'esprit universel, la grandeur d'âme, / La divinité, en un mot d'image de Catherine". Luigi Rosati (1893, p. 58; 1925, p. 88) fornì invece una versione molto più libera: "Alla donna regal qui pinta o Lampi, / spirito divino il tuo pennello infuse / sapienza e virtù. Fedele imago! / Qui nuovamente Caterina vive!".

¹⁴⁸ Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 811-813, n. 136, ill.

¹⁴⁹ Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 812-813, n. 137.

¹⁵⁰ Adelung, 1803b, p. 824: "[...] das in Mezzotinto gestochene Blatt von Walker, welcher in vielen Stücken, sogar im Verhältnis der Figur willkürlich abänderte, keinen richtigen Begriff giebt".

¹⁵¹ Artemieva, 2001, pp. 13, 15, fig. 2.

¹⁵² Renne, 2005, p. 150.

¹⁵³ Olio su tela, 144 x 101 cm. Cfr. Burrus, 1994, pp. 156-159, ill.

¹⁵⁴ Waagen, 1864, p. 427; Waagen, 1870, p. 427: "aus der deutschen Schule befindet sich hier nur ein treffliches Portrait der Kaiserin II. [sic] von Lampi".

Anatolio Demidoff a Firenze¹⁵⁵: quest'ultima opera va messa in relazione con un aneddoto riferito da Raymond Fournier-Sarlovèze:

“Nous ne savons s'il existe encore des descendants de Lampi, mais on nous a raconté qu'un jour à Vienne, vers 1850, un homme pauvrement vêtu et presque aveugle, conduit par une jeune fille, se serait présenté chez le prince Gortchakow, ambassadeur de Russie à la cour d'Autriche. «Prince, dit-il, je suis le petit-fils du peintre Lampi; mon grand-père avait exprimé le désir que dans notre famille l'esquisse du portrait pour lequel avait posé la Grande Catherine fût toujours conservée, mais notre dénuement nous oblige à nous en défaire et je viens prier Votre Excellence de venir le voir.» Le prince acquiesça à cette requête, et accompagné du baron de Morenheim et du prince Demidoff San Donato, alors attachés à sa mission, il alla voir le portrait. Ce ne fut pas sans une certaine émotion qu'ils aperçurent une petite lampe allumée près du tableau, comme devant les saintes images. C'était encore un vœu de Lampi qui voulait perpétuer de cette façon la reconnaissance qu'il n'avait cessé d'avoir pour l'impératrice à laquelle il devait une grande partie de ses succès. Le prince Demidoff acheta le tableau et deux autres toiles du maître”¹⁵⁶.

Fino al 1919 un *Ritratto di Caterina II* assegnato a Lampi compariva anche nella collezione dello scultore veneziano Antonio Dal Zotto¹⁵⁷. Numerose le versioni a mezzo busto: una di formato ovale, già segnalata sul mercato antiquariale a Stoccolma, fu esposta fuori catalogo alla mostra di Trento del 2001, allorché si trovava in collezione privata romana (cat. 20); un'altra del tutto analoga si conserva al Museo Russo di San Pietroburgo (cat. 21). Una terza si trovava nel 1864 a Pietroburgo in casa del senatore Smirnov ed era descritta come “uno dei più bei ritratti” del pittore¹⁵⁸. In assenza di documentazione fotografica, tuttavia, è impossibile verificare l'attendibilità delle attribuzioni. A tale proposito la cautela è d'obbligo, se di considera che nel 1900 Fournier-Sarlovèze pubblicò sotto il nome di Lampi tre ritratti cateriniani conservati in Francia che nulla hanno a che vedere con il nostro artista¹⁵⁹. Tra le repliche almeno parzialmente autografe ritengo di poter includere il bel ritratto a mezzo busto conservato al Museo Nazionale di Varsavia, finora non considerato dalla critica (cat. 27). Un esemplare analogo e altrettanto poco noto si conserva a Berlino nelle collezioni del Deutsches Historisches Museum (cat. 28): quest'ultimo va forse identificato con la tela del-

¹⁵⁵ Borroni Salvadori, 1981, pp. 965, 990. Nel 1852 il principe Anatolio Demidoff acquistò un ritratto di Caterina II ritenuto di Lampi, che trovò collocazione nella villa di San Donato presso Firenze. L'opera fu venduta all'asta nel 1880 e da allora se ne sono perse le tracce. Nel 1863 il conte Tullio Dandolo in visita a San Donato annotava: “Anche in questo salone [il salone rosso di villa Demidoff] c'imbattiamo in Pietro e Catterina; né lo aver pinto quel primo Delaroche, e Lampi la seconda, ce li pone in grazia, sazi come siamo d'incontrarli ad ogni passo”. Cfr. Dandolo, 1863, p. 188.

¹⁵⁶ Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 26-28; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 115-116.

¹⁵⁷ *Catalogo Dal Zotto*, 1919, p. 31, lotto 555. Il dipinto (olio su tela, 97 x 73 cm) è citato nel catalogo della collezione edito a Venezia nel 1919 in occasione della sua vendita all'asta.

¹⁵⁸ Waagen, 1864, p. 435; Waagen, 1870, p. 435.

¹⁵⁹ Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 16-19, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 105-108, ill.

le stesse dimensioni, proveniente dai palazzi imperiali di Leningrado, che fu battuta all'asta proprio a Berlino nel 1928 dalla casa Lepke su incarico del governo dell'Unione Sovietica¹⁶⁰ (cat. 25). Un identico dipinto si trovava nel 1968 nella collezione Schäfer di Schweinfurt (cat. 26).

La presenza di alcuni ritratti di Caterina II in collezioni e musei tedeschi si spiega agevolmente con i rapporti di parentela che la legavano ad alcune dinastie regnanti nel complesso mosaico geopolitico della Germania di antico regime¹⁶¹. Figlia del duca Christian August di Anhalt-Zerbst, per parte di madre Caterina discendeva dalla famiglia principesca degli Holstein-Gottorp, imparentata con la famiglia reale svedese, con gli Hohenzollern prussiani e con gli Hannover. In gioventù Caterina aveva frequentato, oltre alla dimora di Stettino dov'era nata, le corti di Zerbst, Braunschweig e Berlino, e aveva visitato la residenza principesco-vescovile di Eutin e i castelli di Dornburg e Jever, che facevano parte dell'appannaggio paterno¹⁶². Una volta diventata zarina, aveva incluso esponenti delle dinastie di Anhalt e di Holstein nella propria politica matrimoniale, ad esempio favorendo il matrimonio del cugino, Peter Friedrich Ludwig (1755-1829), amministratore del ducato di Oldenburg, con Friederike di Württemberg-Mömpelgard, sorella di Maria Fëdorovna¹⁶³. A tale proposito appare significativa la presenza di un ritratto di quest'ultima, possibile replica da un prototipo di Lampi, nelle collezioni del Landesmuseum di Oldenburg (cat. 109). Nel 1793, con il matrimonio del granduca Alessandro Pavlovič con la principessa Luise Maria Auguste von Baden, anche questa dinastia fu coinvolta nella politica estera di Caterina¹⁶⁴.

La serie di ritratti della famiglia imperiale russa già conservata nel castello di Eutin, nell'attuale Schleswig-Holstein, rappresenta uno dei segni tangibili dello stretto legame politico-dinastico che univa i principi vescovi di Eutin e duchi di Oldenburg all'imperatrice di Russia: si trattava di quattro ritratti, tutti firmati e datati 1796 da Giovanni Battista junior, raffiguranti rispettivamente il granduca Paolo, la granduchessa Maria Fëdorovna, la loro figlia Alessandra Pavlovna ed Elisabetta Alekseevna, moglie del granduca Alessandro¹⁶⁵. Un caso analogo è costituito dal bellissimo ritratto di Caterina II conservato nel castello di Jever, nell'attuale Bassa Sassonia, finora sfuggito all'attenzione della critica (cat. 22). Lo Jeverland si trovava infatti nei domini del fratello della zarina, il duca Friedrich August di Anhalt-Zerbst (1734-1793): dopo la sua morte, il ducato di Zerbst fu spartito tra le linee di Dessau, Köthen e Bernburg, mentre la signoria di Jever fu incorporata all'Impero russo e Caterina ne affidò l'amministrazione alla cognata Friederike Auguste Sophie di

¹⁶⁰ Falke, 1928, p. 108, n. 390, tav. 149.

¹⁶¹ Per un approfondimento storico si veda: Scharf, 1995; Hübner, 2001.

¹⁶² Hübner, 2001, p. 536.

¹⁶³ Hübner, 2001, p. 548.

¹⁶⁴ Scharf, 1995, pp. 326 segg.

¹⁶⁵ *Jahrhunder-Ausstellung*, 1914, p. 91, cat. 325-328., ill.; Biermann, 1914, p. XXIX, figg. 675-677, 679.

Anhalt-Bernburg (1744-1824), vedova del duca¹⁶⁶. Nel 1794, a rimarcare l'avvenuto passaggio di sovranità, giunse in dono da Pietroburgo il fastoso ritratto, che costituisce una replica in formato ridotto del prototipo dipinto da Lampi l'anno precedente.

Agli occhi dei contemporanei e non solo in Russia, Lampi rimarrà anzitutto il pittore dell'ultimo ritratto ufficiale di Caterina. Ne fa fede un passo delle memorie del pittore pistoiese Nicola Monti, che fu in Russia nell'inverno del 1820-21¹⁶⁷: di passaggio per Cracovia nel 1818, egli ebbe un incontro con Francesco Lampi, il secondo figlio di Giovanni Battista, che in Polonia aveva avviato una propria carriera autonoma: "Mi sovviene ora, che qualche giorno prima di partire feci la conoscenza di un certo Lampi pittore, oriundo Italiano, nato a Vienna e (credo) figlio del famoso Lampi, pittore del bel ritratto di Caterina II, che sta nel Romitaggio a Pietroburgo"¹⁶⁸. All'epoca, come afferma lo stesso Monti in un altro passo del suo *Viaggio nel Nord*, il dipinto era visibile nella sala dei cammei. Nel 1874 Charles Roettger inserì una riproduzione fotografica del dipinto nella sua *Galerie de la Maison des Romanoff*, precisando che "ce magnifique tableau, peint par le professeur Lampi, en 1793, se trouve dans la salle de Renaissance, de l'ancien Ermitage"¹⁶⁹. A fine Ottocento anche il più noto e tradotto biografo della zarina, Kazimierz Waliszewski, volle dedicare un cenno al dipinto. Ma lo scrittore, pur prendendo spunto dal citato passo dei *Mémoires secrets* di Filibert-Masson, non poté fare a meno di mettere le ali alla sua penna; sicché il suo passaggio dedicato al nostro ritratto è, più che un aneddoto, una pagina di romanzo¹⁷⁰. Nel 1893 Luigi Rosati, che conosceva il dipinto attraverso una fotografia¹⁷¹, annotava: "Il quadro ha del barocco, ma nel suo complesso è grandioso e di bellissimo effetto", e assicurava che "è ammirato da tutti anche oggidi"¹⁷². L'ultimo omaggio reso dalla Russia a questa opera d'arte fu il suo utilizzo, ai primi del Novecento, come vignetta di una banconota da cento rubli (fig. 23): una scelta che contribuì fortemente al suo radicarsi nell'immaginario collettivo della nazione.

L'icona di Caterina elaborata da Lampi conobbe una multiforme fortuna anche all'estero, come si è già visto per quanto concerne il collezionismo. Nel 1911 il dipinto, concesso in prestito dallo zar Nicola II, giunse in Italia per presenziare alla Mostra del Ritratto Italiano allestita a Palazzo Vecchio. In quella occasione susci-

¹⁶⁶ Hübner, 2001, pp. 548-549.

¹⁶⁷ Su Nicola o Niccola Monti (Pistoia, 1780 ca. – Cortona, 1864) si veda Morandi, 1991, con bibliografia.

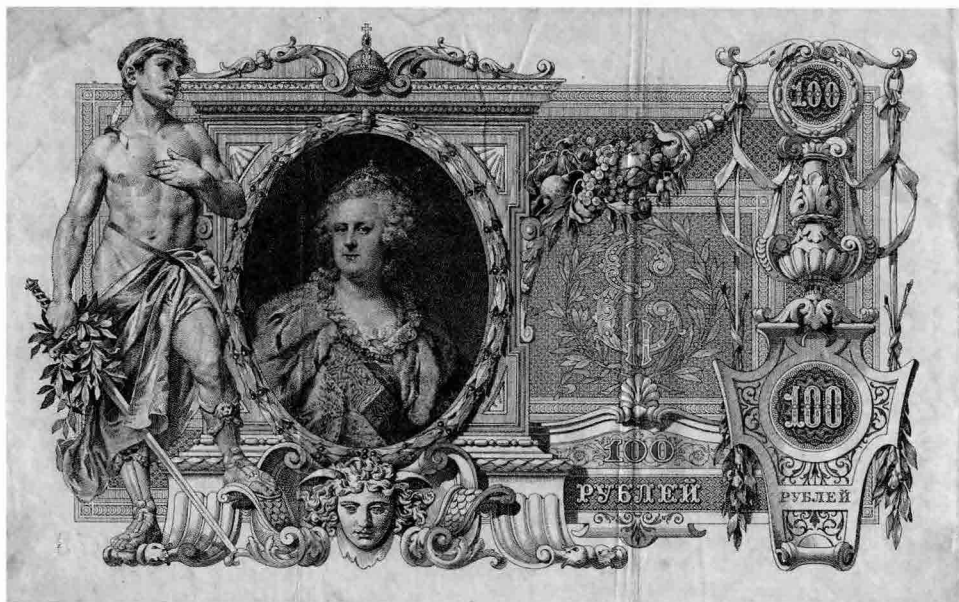
¹⁶⁸ Monti, 1829, pp. 26-27.

¹⁶⁹ Roettger, 1874, s.p.

¹⁷⁰ Waliszewski, 1981, p. 165: "Una grinza che [Caterina] scoprì alla base del naso sul ritratto dipinto da Lampi, poco prima della sua morte, e che le sembrò indurisse il suo viso, le fece guardare di mal'occhio il quadro e il pittore. Lampi non amava inimicarsi le sue modelle dicendo loro verità troppo crudeli. Cancellò la ruga, e l'imperatrice, ormai settuagenaria, assunse l'aspetto di una giovane ninfa. La storia non dice se questa volta rimanesse soddisfatta".

¹⁷¹ "Per bontà del sig. G. Fietta mi trovo in possesso d'una bella fotografia del ritratto in parola". Rosati, 1893, p. 58, nota 1.

¹⁷² Rosati, 1893, p. 58.



23. Banconota da cento rubli con l'effigie di Caterina II tratta dal dipinto di Lampi, 1910

tò grande entusiasmo, che fu registrato nelle recensioni ma anche in una sede insospettata come il carteggio intercorso tra la scrittrice milanese Neera e il giovane poeta Marino Moretti: “Andrò ancora a Palazzo Vecchio e sosterò *per Lei* dinanzi a Caterina”, scriveva Moretti da Firenze il 31 agosto 1911¹⁷³. “Sento che ha rivestito la grande Caterina”, rispondeva la scrittrice da Milano alcune settimane più tardi, e aggiungeva: “Quella che donna! Che lestofante femmina! Si sceglieva i più gagliardi giovinetti della corte e quando ne era stufa li faceva ammazzare”¹⁷⁴. Nel 1927 il dipinto dell’Ermitage fu scelto come illustrazione di copertina per il volume *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, edito a Bergamo dall’Istituto Italiano d’Arti Grafiche, che funse da tardivo catalogo illustrato dell’esposizione (fig. 5).

A conclusione di queste divagazioni sulla fortuna novecentesca del ritratto di Caterina, mi piace ricordare che esso vanta anche un’apparizione cinematografica. È infatti ben visibile in due sequenze nel film *Anna Karenina* di Clarence Brown, prodotto a Hollywood dalla Metro Goldwyn Mayer nel 1935. Per rievocare i fasti della Pietroburgo di Nicola I, nella scena del ballo lo scenografo Cedric Gibbons scelse di collocare in fondo al salone un ritratto della zarina, mentre in primo piano si staglia l’esile figura di Greta Garbo¹⁷⁵. Il fermo immagine rivela che si tratta di una copia fedele del ritratto di Lampi.

¹⁷³ Neera, Moretti, 1996, pp. 100-101, n. 58.

¹⁷⁴ Neera, Moretti, 1996, p. 106, n. 64.

¹⁷⁵ La pellicola fu premiata come miglior film straniero alla Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia del 1935.

Una storia del tutto diversa e autonoma conobbe invece un secondo ritratto a tutta altezza dell'imperatrice, firmato e datato da Lampi nel 1794 e ricomparso all'attenzione della critica solo in tempi recenti¹⁷⁶ (cat. 49). Si tratta di una grande tela che fino al 1931 si conservava al Museo Minerario di Leningrado, prima di essere trasferita al Museo Statale di Etnografia dei Popoli dell'URSS e infine, nel 1941, all'Ermitage. In occasione della sua esposizione a Trento nel 2001, l'opera suscitò non poche perplessità tra i curatori della mostra, specialmente a causa della stesura frizzante e corsiva delle vesti, che non corrisponde al consueto *modus operandi* del pittore. Anche la natura morta composta dal vaso di fiori e dalla pendola da tavolo ripresa di lato costituiscono degli inserti anomali rispetto al consueto repertorio di oggetti da scrittoio utilizzato da Lampi. Nessun dubbio destò invece il volto della sovrana, riconducibile sotto ogni aspetto al suo pennello. I termini del problema si chiariscono oggi grazie al confronto con un dipinto di Joseph Vivien che presenta sorprendenti affinità con l'opera in esame¹⁷⁷. Nel *Ritratto di Therese Kunigunde Sobieska*, conservato al castello di Schleißheim in Baviera e dipinto da Vivien tra il 1717 e il 1719¹⁷⁸, l'effigiata, moglie dell'elettore di Baviera Max Emanuel von Wittelsbach, si presenta in una postura e in un abito di gala perfettamente sovrapponibili alla tela dell'Ermitage (cat. 49a). Anche lo scenario è identico, se si esclude il cagnolino arrampicatosi sulla poltrona in primo piano, assente nel dipinto russo. In attesa di un esame radiografico, credo che l'unica spiegazione possibile di questo piccolo enigma sia la seguente: presso la corte russa si conservava una replica o copia antica del dipinto di Vivien, probabilmente inviata in dono dalla Germania già all'epoca di Pietro il Grande. Nel 1794, perduto ogni interesse per l'immagine della defunta elettrice di Baviera, si decise di 'riutilizzare' il ritratto per creare una nuova effigie di Caterina II. L'incarico fu affidato a Lampi, che si limitò a ridipingere la testa, a porre in mano alla sovrana lo scettro degli zar e ad aggiungere sul corsetto le insegne degli ordini cavallereschi russi. Il risultato fu un ritratto del tutto nuovo, circostanza che giustifica almeno in parte l'apposizione della firma "GB. Lampi Pinxit.: 1794" sul plinto della colonna alle spalle dell'effigiata. Indipendentemente dalla validità di questa ipotesi, l'episodio evidenzia la versatilità dell'artista nell'esercizio delle sue funzioni di pittore di corte e rivela una volta di più il carattere fortemente conservatore della sua ritrattistica, che non disdegna di riproporre *tout-court* un modello elaborato oltre settant'anni prima da un maestro della pittura rococò.

Lampi si cimentò con l'immagine di Caterina sino alla fine del suo soggiorno a Pietroburgo. Ne abbiamo la certezza grazie all'esistenza di una lettera invia-

¹⁷⁶ Il dipinto fu esposto negli Stati Uniti d'America nell'inverno 1991-1992, quindi a San Pietroburgo nel 1993, ad Amsterdam nell'inverno 1996-1997, a Firenze nel 1998 e a Trento nel 2001.

¹⁷⁷ Devo la segnalazione del dipinto di Vivien alla cortesia di Alessandro Cont.

¹⁷⁸ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 2479 (Schleißheim, Neues Schloss). La tela misura 239,3 x 173,6 cm. Cfr. *Kurfürst Max Emanuel*, 1976, pp. 206-207, cat. 472. Il dipinto fu inciso nel 1773 da Joseph Anton Zimmermann.

ta dal pittore alla sovrana il 22 aprile 1796, segnalata da Vasilij Veretennikov¹⁷⁹ e trascritta per la prima volta da Alessandro Casagrande¹⁸⁰ (doc. 2). In essa egli le chiede di posare ancora una volta davanti al suo cavalletto, allo scopo di perfezionare un ritratto – finora non identificato – commissionatogli dall’“Imperatrice Regina”, ossia da Maria Teresa di Borbone, seconda moglie dell’imperatore Francesco II¹⁸¹. Nella supplica l’artista esprimeva riconoscenza alla zarina per essersi avvalsa del suo talento allo scopo di “trasmettere e perpetuare le Grazie più auguste e più care”, onorando i suoi pennelli “del lavoro più lusinghiero”. La formula lascia intendere la piena consapevolezza, da parte di Lampi, del ruolo storico da lui ricoperto in qualità di ritrattista di corte. Inviata in previsione del suo ritorno a Vienna e a pochi mesi di distanza dalla morte di Caterina, la lettera ha tutto il sapore di un congedo.

5.3 L'attività ritrattistica al servizio della corte

Al biennio 1792-1793 dovrebbero datarsi anche i ritratti delle due nipoti della zarina, le granduchesse Alessandrina ed Elena. I due dipinti, oggi conservati nella quadreria del palazzo imperiale di Pavlovsk (cat. 34, 35), si annoverano tra le immagini più delicate dell’intero catalogo del pittore. L’infanzia dorata delle figlie di Paolo Petrovič e Maria Fëdorovna vi è evocata in tutto il suo incanto, anche in virtù di una tavolozza intonata su tinte pastello e screziata di riflessi argentei. Due anni più tardi, la grazia delle due bambine affascinerà anche Elisabeth Vigée Le Brun, che le effigierà insieme, intente a osservare un ritratto in miniatura della loro augusta nonna¹⁸² (cat. 35a):

“Ces princesses pouvaient avoir treize ou quatorze ans, et leurs visages étaient célestes, bien qu’avec des expressions toutes différentes. Leur teint surtout était si fin et si délicat qu’on aurait pu croire qu’elles vivaient d’ambrosie. L’aînée, Alexandrine, avait la beauté grecque, elle ressemblait beaucoup à Alexandre; mais la figure de la cadette, Hélène, avait infiniment plus de finesse”¹⁸³.

Un doppio ritratto delle stesse granduchesse sarà realizzato anche da Lampi: l’opera, purtroppo mai illustrata, apparteneva alle collezioni del duca di Braunschweig e Lüneburg e apparve in mostra a Darmstadt nel 1914: da allora risulta dispersa¹⁸⁴. Anche alcuni ritratti a mezzo busto dei loro fratelli maggiori sono stati ri-

¹⁷⁹ Wérétennikoff, 1910, p. 23.

¹⁸⁰ Casagrande, 1996-1998, pp. 204-205.

¹⁸¹ Dopo il suo rientro a Vienna, Lampi ritrasse Maria Teresa di Borbone almeno due volte. Cfr. Pancheri, 2001b, pp. 98-99, 102, 104, figg. 101, 109.

¹⁸² Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, pp. 9-10, n. 7. Sulla commissione vi veda Baillio, 2005, p. 234.

¹⁸³ *Souvenirs*, 1869, p. 330.

¹⁸⁴ *Jahrhundert-Ausstellung*, 1914, p. 90, cat. 322. La tela misurava 101,5 x 94 cm.

condotti al pennello di Lampi¹⁸⁵, ma nessuna delle attribuzioni risulta pienamente convincente.

Risale al 1795 il grandioso doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino, che rappresenta certamente l'opera più importante realizzata da Lampi in Russia dopo la consegna del primo ritratto di Caterina II. Il dipinto, a lungo ritenuto disperso, si conserva invece in buone condizioni nei depositi dell'Ermitage (cat. 83). La presenza di una statua dorata della dea Minerva con le sembianze di Caterina e di un'epigrafe recante un verso di Pindaro conferisce all'immagine una forte caratterizzazione in senso educativo e ben s'inserisce, dal punto di vista ideologico, in quel "progetto greco" perseguito dalla zarina anche in funzione del destino dei due nipoti. L'identificazione di Caterina con Atena/Minerva è un motivo ricorrente dell'iconografia imperiale, specialmente nel campo della scultura¹⁸⁶: e basterà citare i bronzetti di Pierre-Louis Agie e le statue in marmo di Ivan Prokofiev e Michajl Kozlovskij, realizzati negli anni Ottanta, che la raffigurano nelle vesti della dea della Sapienza e delle Arti. Quanto al "progetto greco", esplicitato fin dai nomi assegnati ai nipoti, sarà opportuno ricordare che esso mirava alla definitiva sconfitta dell'Impero ottomano e alla 'riconquista' di Costantinopoli: in questa prospettiva, ad Alessandro sarebbe stato riservato il trono di Russia, mentre a Costantino quello di Bisanzio o, in alternativa, quello di Bulgaria. Questo sottinteso politico fornisce una chiave di lettura anche per il finto rilievo a monocromo raffigurante i Dioscuri, visibile nel dipinto sul piedistallo che sorregge il simulacro. La presenza del bruciaprofumi e della patera, infine, conferisce al ritratto la solennità di una scena di sacrificio: un omaggio alla Minerva del Nord tributato dagli eredi del suo Impero.

Il principale modello cui Lampi fece riferimento fu il *Doppio ritratto di Giuseppe II e Pietro Leopoldo di Toscana* di Pompeo Batoni (1769), che il pittore aveva senza dubbio ammirato a Schönbrunn¹⁸⁷ (fig. 24), e di cui anche Caterina II era entusiasta, tanto che ne teneva una copia nei propri appartamenti¹⁸⁸. Del modello batoniano Lampi mantiene lo schema compositivo generale, con i due fratelli stanti accanto a una statua all'antica issata su un alto piedistallo, e conserva anche il dettaglio della stretta di mano, che innalza la temperatura affettiva dell'immagine. Un altro significativo precedente – finora non considerato dalla critica – va individuato nel *Doppio ritratto del principe di Galles e del duca di York* di Benjamin West (1778), che fu inviato in dono a Caterina II da Giorgio III d'Inghilterra¹⁸⁹: a questo dipinto Lampi sembra aver fatto riferimento nella scel-

¹⁸⁵ Casagrande, 2001a, pp. 71-72, figg. 63-64.

¹⁸⁶ Tarasova, 2005, pp. 160-164.

¹⁸⁷ La redazione del ritratto cui Lampi fece riferimento è la seconda, commissionata da Maria Teresa d'Austria e dispersa durante la seconda guerra mondiale. La prima, che mostra gli effigiati a tre quarti di figura, si conserva oggi al Kunsthistorisches Museum. Cfr. Clark, 1985, pp. 315-317, figg. 302, 303. Su una possibile copia del ritratto batoniano eseguita da Lampi a Vienna si veda Pancheri, 1996-1998a, pp. 190-193, fig. 37.

¹⁸⁸ Garlova, 2005a. Sulla fortuna del dipinto di Batoni si veda Vorster, 2001.

¹⁸⁹ Dukelskaya, Renne, 1990, pp. 169-170, n. 106.



24. Andrea Rossi (da P. Batoni), *Doppio ritratto di Giuseppe II e Pietro Leopoldo di Toscana*, incisione, 1775



25. Richard Brompton, *Doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino*, 1781. San Pietroburgo, Ermitage

ta di presentare gli effigiati nelle pompose vesti di due differenti ordini cavallereschi. Tra gli antefatti, va ricordato anche il *Doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino fanciulli* di Richard Brompton (fig. 25), commissionato dalla stessa zarina ed eseguito a Pietroburgo nel 1781¹⁹⁰; mostrando i due fratelli con gli attributi di Alessandro Magno e di Costantino il Grande (il primo taglia il nodo gordiano, il secondo regge un labaro crociato), esso costituisce una delle prime esplicitazioni del “progetto greco”. Lampi dovette averlo ben presente al momento della redazione del nuovo doppio ritratto, quando gli ambiziosi piani di Caterina sul futuro dei suoi nipoti non erano più soltanto degli auspici¹⁹¹.

¹⁹⁰ Dukelskaya, Renne, 1990, pp. 35-36, n. 8.

¹⁹¹ La grande tela fu riprodotta a mezzotinto da James Walker e pubblicata nel marzo del 1797 con una dedica al nuovo zar Paolo I, padre degli effigiati. Cfr. Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, pp. 42-43, n. 4, ill.

5.4 Platon Zubov “*protecteur de Lampi*”

Dopo la roboante uscita di scena di Potëmkin, il personaggio più influente della corte cateriniana è il giovane favorito dell'imperatrice, l'allora venticinquenne Platon Aleksandrovič Zubov. È l'ultimo di una lunga lista, e questo rafforza la sua posizione, giacché la sua costante presenza a fianco di Caterina non desta ormai alcuno scandalo. Il favoritismo maschile, peraltro, è un fenomeno invalso nella corte russa fin dalla morte di Pietro il Grande¹⁹²: simile e speculare a quanto avviene negli stessi anni a Versailles con le *maîtresses en titre* dei re di Francia. Come la marchesa di Pompadour, anche i favoriti di Elisabetta Petrovna e, in seguito, di Caterina II, si occupano di politica ai massimi livelli, godono di grandi privilegi e rappresentano il principale filtro interposto fra il trono e i sudditi.

Già semplice ufficiale della Guardia, all'inizio dell'ultimo decennio del secolo Platon Zubov ha ormai acquisito un enorme potere, accumulando cariche militari e appannaggi. Nel 1792, attraverso la mediazione dell'ambasciatore Andrej Razumovskij, Caterina gli ha procurato a Vienna l'ambito titolo di conte del Sacro Romano Impero, esteso anche ai fratelli Nikolaj, Dmitrij e Valerian. Nel 1796 Platon acquisterà il rango di principe serenissimo. Secondo un'efficace espressione del granduca Nikolaj Michajlovič, “son élévation est la plus belle apothéose du favoritisme éhonté qui fut le fléau de tous les règnes de femme au XVIII^e siècle”¹⁹³.

Come ricorderà nelle sue memorie Elisabeth Vigée Le Brun, Zubov “il s'était fait le protecteur de Lampi”¹⁹⁴. Ciò è confermato da un passo della biografia di Friedrich von Adelung, che riferisce di come il pittore fosse stato presentato al favorito dal generale Popov, poco dopo il suo arrivo a Pietroburgo: egli “lo accolse con l'attenzione dovuta a un artista della sua fama, e il giorno seguente lo ammise a udienza presso l'imperatrice”¹⁹⁵. A tale proposito è bene ricordare che Zubov giocava in quegli anni un ruolo di primissimo piano nell'ambito della committenza di corte: sarà lui, nel settembre del 1794, a invitare ufficialmente Antonio Canova in Russia, attraverso una lettera del principe Jusupov¹⁹⁶. Lo scultore ricusò l'invito, ma l'episodio rivela nondimeno un alto grado di consapevolezza di quanto di meglio potesse offrire, in quel torno d'anni, il mondo dell'arte nella lontana Roma.

Adelung cita due ritratti del conte Zubov, “uno al ginocchio e uno a grandezza naturale”. Si tratta dei due prototipi oggi conservati rispettivamente alla Galleria Tret'jakov di Mosca e al Museo Statale Russo di San Pietroburgo. Nel primo (cat. 36), Zubov compare seduto al tavolo da lavoro, in vestaglia da camera. Occupato ad esaminare dispacci e carte geografiche, egli si presenta a tutti gli effetti come

¹⁹² Waliszewski, 1981, p. 466.

¹⁹³ Mikhailowitch, 1905-1909, V, 1909, n. 50.

¹⁹⁴ *Souvenirs*, 1869, I, p. 332.

¹⁹⁵ Adelung, 1803b, p. 825: “Popov stellte ihn dem damaligen Grafen Subow vor, der ihn mit der einem Künstler von seinem Rufe gebührenden Achtung aufnahm, und ihn zur Audienz bei der Kaiserin auf den folgenden Tag beschied”.

¹⁹⁶ Androsow, 2001, p. 39.

uno statista o uno stratega militare, secondo uno *status* che nominalmente gli apparteneva, stando alla lunga sequela di titoli di cui si fregiava, e che si trovano puntualmente elencati nella didascalia dell'incisione *d'après* realizzata da James Walker: gran maestro d'artiglieria, direttore generale delle fortificazioni, aiutante di campo di Sua Maestà Imperiale, capo del corpo delle guardie a cavallo, comandante in capo della cavalleria leggera di Ekaterinoslav e delle truppe cosacche di Voznesensk, governatore generale di Ekaterinoslav, di Voznesensk e di Tauride, e cavaliere dei principali ordini russi, polacchi e tedeschi. La cronologia dell'opera va stabilita al 1793 sulla base di una lettera inviata a Zubov dall'artista il 27 febbraio di quell'anno, nella quale si legge: "Io sono interamente occupato dal ritratto di Vostra Serenità e cerco il modo di ottenere una seduta per l'esecuzione degli abiti"¹⁹⁷.

Nel secondo ritratto menzionato da Adelung, che risale al 1796, Zubov compare nel parato dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato, con un ritratto in miniatura di Caterina bene in vista sul petto (cat. 106): si trattava di un prezioso dono della sovrana, ch'egli portava sempre addosso nelle occasioni ufficiali, come ancora ci informa Vigée Le Brun¹⁹⁸. Oltre a questi, il pittore ideò per il suo protettore un altro prototipo di ritratto (cat. 37), al quale si devono aggiungere le repliche a mezzo busto e le copie¹⁹⁹. In tutti i casi, l'effigiato appare esattamente come lo descrisse il contemporaneo Charles Masson: superbo, sprezzante e "d'une physionomie froide et vaine"²⁰⁰. Ed è proprio nella totale assenza di dissimulazione che risiede l'ambiguo fascino di questi ritratti, veri emblemi di una condizione di privilegio raggiunta attraverso compromessi che sarebbe stato inutile mascherare.

Il ritratto a tutta altezza del 1796 fu concepito *en pendant* con un'analogha effigie del fratello Valerian, firmata e datata (cat. 107): la coppia di tele è l'esito di un'audace e ben consapevole operazione autocelebrativa, che forse non ha precedenti nella storia della ritrattistica: la trasfigurazione in chiave fiabesca, grazie ai favolosi abiti da cerimonia e agli aulici fondali architettonici, della realtà di due *parvenus* di vent'anni contemporaneamente ammessi nell'alcova di una sovrana.

Platon Zubov, che dispone di illimitati mezzi economici, ha a sua volta dei 'creati': uno di essi è il cavaliere Francesco d'Altesty, un giovane segretario di origine dalmata, personaggio di cui fino a oggi poco si sapeva²⁰¹. Nato a Ragusa nel 1766 circa, morì in età avanzata a San Giorgio di Nogaro, in Friuli, nel 1851²⁰².

¹⁹⁷ Alekseeva, 1975, p. 335, n. 12.

¹⁹⁸ Vigée Le Brun, 1984, II, p. 19: "Je l'ai vu pour la première fois à un bal de la cour, donnant le bras à l'impératrice, qui parcourait ses salons. Il portait à sa boutonnière le portrait de Catherine, entouré de superbes diamants".

¹⁹⁹ Nel 1961 Harald Olsen segnalava una "replica di studio" di un ritratto di Platon Zubov di Lampi nel Museo Reale di Copenaghen. Cfr. Olsen, 1961, p. 68.

²⁰⁰ Masson, 1800-1802, I, 1800, p. 277.

²⁰¹ Castéra, 1809, IV, pp. 43-44, 49. A proposito di Francesco d'Altesty, Rovinskij riferisce che per il suo arrivismo era detestato dal feldmaresciallo Suvorov, il quale s'inchinava vistosamente ogni qual volta lo incontrava. Cfr. Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, p. 287.

²⁰² Andrea Francesco d'Altesty, figlio di Giovanni Andrea e Maria Dubravizza, morì ottantacinquenne a San Giorgio di Nogaro il 3 giugno 1851. Sposò in data imprecisata Maria Giuseppa baronessa

Nel novembre del 1790 si trovava a Varsavia: Giacomo Quarenghi gli scriveva infatti da Pietroburgo, il 29 di quel mese, pregandolo d'informare l'ambasciatore russo Bulgakov della spedizione di "alcune pitture all'incausto, che ho fatte fare a Roma per servizio di questa nostra Augustissima Imperatrice"²⁰³. Il suo ritratto, eseguito da Lampi durante il soggiorno russo, è attualmente disperso ma è noto attraverso un'incisione di James Walker (cat. 104). Evidentemente conscio di trovarsi davanti a un *homo novus*, se non proprio a uno spregiudicato arrivista, Lampi ne ha colto l'aria disinvolta e compiaciuta, tanto che l'immagine può ricordare, nella sua essenzialità, la ritrattistica davidiana di età rivoluzionaria.

Alla committenza del "clan Zubov" va ricondotto anche il bel ritratto di Natalja Suvorova, la figlia del famoso feldmaresciallo Aleksandr Vasil'evič Suvorov, oggi conservato al Museo Statale Russo (cat. 95): nel 1795 la giovane contessa si unì infatti in matrimonio con il conte Nikolaj, fratello di Platon e Valerian.

5.5 L'ingresso all'Accademia di Belle Arti e il progetto di riforma

Fondata nel 1757, durante il regno di Elisabetta Petrovna, l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo era diventata, sotto Caterina II, una delle più importanti istituzioni culturali di tutto l'Impero. Aveva sede, come ai giorni nostri, in un grandioso edificio neoclassico affacciato sulla Neva, che era stato progettato dall'architetto francese Jean-Baptiste Vallin de la Motthe; era dotata di una quadreria e di una ricca gipsoteca e godeva del patrocinio imperiale²⁰⁴. L'istituto comprendeva, accanto alla vera e propria accademia d'arte, una scuola secondaria e una scuola artigianale, e tutte erano sottoposte a uno stretto controllo da parte delle autorità governative: questo carattere eminentemente scolastico e statale distingueva l'accademia di Pietroburgo da tutte le altre consorelle europee²⁰⁵. Gli allievi iniziavano i corsi all'età di sei anni e rimanevano a scuola per nove anni. Alla fine del ciclo, se avevano dato prova di inclinazione artistica, venivano ammessi all'accademia. Gli allievi della scuola artigianale venivano invece avviati al mestiere di ebanista, fonditore, doratore o ad altra specializzazione.

Il 21 ottobre 1794 Giovanni Battista Lampi fu nominato membro onorario dell'Accademia²⁰⁶: un riconoscimento altissimo, che, fino a quel momento, era stato riservato ai componenti della famiglia imperiale e ai principi stranieri, con la sola eccezione dello scultore Étienne-Maurice Falconet. Un approfondimen-

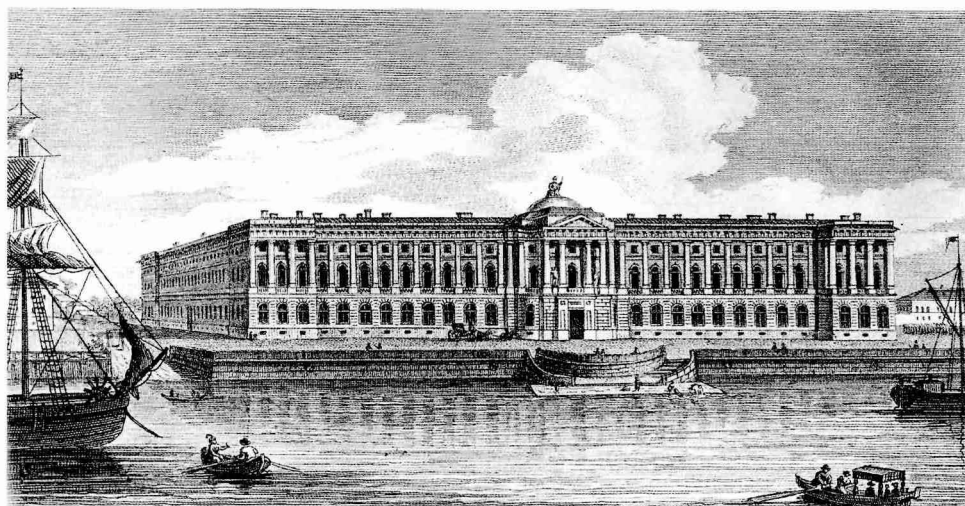
de Gedda. Il suo nome – talora citato nella forma "Althesty" – è legato alla nascita della Biblioteca Civica di Udine, alla quale donò una parte della propria biblioteca. Cfr. Tamburlini, 2004, pp. 211-213, 219, fig. 2.

²⁰³ Zanella, 1988, pp. 225-226. La lettera, redatta in lingua italiana, è indirizzata "Al Sig. Altesti, Varsavia".

²⁰⁴ Per una sintesi delle vicende storiche dell'Accademia di San Pietroburgo si veda Bogdan, 1997.

²⁰⁵ Pevsner, 1982, pp. 193-196.

²⁰⁶ Böckh, 1825, p. 425.



26. La sede dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo in una stampa settecentesca

to su questo avvenimento venne fornito nel 1910 da Vasilij Veretennikov nel già citato saggio apparso su “Starye Gody”²⁰⁷. Lo studioso fissava già al 12 settembre 1794 la nomina da parte del consiglio accademico, deliberata a seguito della consegna da parte di Lampi del ritratto del conte Aleksandr Musin-Puškin (cat. 50), neo-presidente dell'istituto, che va dunque considerato il *pièce de reception*. Nello stesso anno il pittore consegnava all'Accademia, a titolo gratuito, anche i ritratti dei consiglieri Pëtr Zavadovskij e Nikolaj Jusupov (cat. 40, 52a), destinati come il primo ad essere appesi nell'Aula Magna, e inviava una richiesta di conferimento del “grado accademico”, evidentemente il titolo di membro effettivo dell'istituto. La richiesta fu però respinta su istanza di Vladimir Borovikovskij, il quale addusse il motivo che essa era inconsueta e “carente di programma”. Nonostante ciò – riferisce ancora Veretennikov – Lampi si mantenne in ottimi rapporti con il consiglio accademico, come dimostra il successivo conferimento, avvenuto in data 5 ottobre 1795, delle sette medaglie istituite dall'Accademia come premi per meriti artistici.

Di questo secondo riconoscimento, del tutto eccezionale, parlano le principali fonti a partire da Füeßli²⁰⁸ e Adelung²⁰⁹. Si trattava di cinque medaglie d'oro e due d'argento, che l'istituto conferiva rispettivamente: per commemorare l'inaugurazione dell'Accademia; per la composizione; per l'invenzione; per la tecnica;

²⁰⁷ Wérétennikoff, 1910.

²⁰⁸ Füeßli, 1802, p. 76: “Puschin [...] ihn auch zum Andenken dafür mit den verschiedenen goldenen und silbernen Denkmünzen beschenkte, die bis dorthin für die akademischen Prämien geprägt worden sind”.

²⁰⁹ Adelung, 1803, p. 826: “Man lies ihm zu gleicher Zeit die fünf goldenen und zwei silbernen Medaillen, worin die Prämien bestehen, mit einem prächtig geschriebenen Diplom überreichen”.

per l'espressione; per il disegno (le ultime due)²¹⁰. Fu la massima onorificenza artistica ottenuta dal pittore, il quale ne fu ben consapevole: le sette medaglie compariranno, non a caso, nello stemma di cavaliere del Sacro Romano Impero concessogli nel 1798 dall'imperatore Francesco II d'Asburgo²¹¹.

Secono Franz Heinrich Böckh, una volta eletto presidente, Musin-Puškin "chiese su diverse disposizioni il parere di Lampi, e in seguito a ciò fece importanti miglioramenti"²¹². Il biografo non fa che riprendere quanto già riferito dal Füeßli, il quale metteva in relazione al servizio reso dal pittore il conferimento delle sette medaglie²¹³. Dopo trentasette anni di vita l'istituto aveva bisogno, evidentemente, di una revisione dei propri programmi d'insegnamento, che erano stati fissati nel 1764 da Ivan Beckoj²¹⁴, predecessore di Musin-Puškin alla guida dell'Accademia. A questo scopo, Lampi predispose un articolato documento, il *Plan présenté à son E. Monsieur le Président de Moussin-Pouchkin pour l'Académie Impériale de S. Pétersbourg par le professeur Lampi, conseiller actuel de l'Académie Impériale de Vienne et membre de plusieurs Académies*, che si conserva manoscritto all'Archivio di Stato di Mosca²¹⁵. Redatto in francese, il testo è composto da sette dense pagine: non reca alcuna data, ma risale certamente al periodo di presidenza del conte Musin-Puškin, al quale è indirizzato, e dunque al triennio 1794-1796. Si tratta di un vero e proprio progetto di riforma, come annuncia il sottotitolo: *Essai sur les Regles et les Status de l'Académie Impériale de Peinture ou l'on fait voir en même tems le moyen de pouvoir en tirer d'habiles Élèves et de faire annuellement un epargne de trente miles Roubles*. Lampi lo espone in qualità di consulente, come si direbbe oggi, fregiandosi dei titoli di consigliere attuale dell'Accademia di Arti Figurative di Vienna e di "membro di più Accademie", ossia di quella di Verona e di quella di Pietroburgo (sarà nominato membro onorario dell'Accademia di Stoccolma solo nel 1800). Il testo, segnalato e commentato da Veretennikov, è stato trascritto integralmente da Alessandro Casagrande²¹⁶ e viene qui riproposto in appendice (doc. 1).

Il *Plan* contiene principalmente consigli pratici su come potrebbe essere riorganizzato e più oculatamente gestito l'istituto. Secondo Lampi, il fattore primario e indispensabile al buon funzionamento di un'accademia d'arte è costituito dalla scelta di un corpo docente di alte capacità professionali. I professori di pittura di storia e di scultura in modo particolare dovranno padroneggiare lo "stile antico", per poter trasmettere solidi principi agli allievi. Ragionando sulla struttura delle

²¹⁰ Rosati, 1893, pp. 61-62; Rosati, 1925, pp.96-97.

²¹¹ Pancheri, 2001b, pp. 97-98, fig. 99.

²¹² Böckh, 1825, p. 425: "Er verlangte über verschiedene Einrichtungen Lampi's Gutachten, und machte nach diesem wichtige Verbesserungen".

²¹³ Füeßli, 1802, p. 76.

²¹⁴ Pevsner, 1982, p. 194. I regolamenti erano stati stabiliti in un testo a stampa dal titolo *Privilèges et Règlements de l'Académie Impériale des Beaux-Arts*, pubblicato a Pietroburgo nel 1765.

²¹⁵ Archivio di Stato di Mosca, Archivio degli Atti Antichi, Fondo XVII, n. 293.

²¹⁶ Casagrande, 1996-1998, pp. 210-224.

classi, il pittore sostiene che è indispensabile assegnare a ciascuna classe un professore dirigente e un aggiunto. Egli caldeggia inoltre la creazione di una classe propedeutica nella quale vengano insegnati i principi del disegno, anche con l'ausilio di un sorvegliante incaricato di mantenere l'ordine e di aiutare gli allievi nei loro studi. Solo dopo aver frequentato questa "classe subalterna" l'allievo potrà iscriversi ai corsi accademici propriamente detti. Essi si dovrebbero articolare in tre classi: quella di antichità, quella di disegno dal vero e quella di anatomia. Nella prima gli allievi impareranno a disegnare e poi a dipingere le statue antiche; nella seconda potranno studiare il nudo e copiare dei dipinti originali, "a condizione che siano di buono stile e di colorito perfetto"; nella terza assisteranno alla dissezione di cadaveri apprendendo così l'aspetto e il funzionamento della struttura ossea e muscolare del corpo umano. Gli allievi della classe di paesaggio dovrebbero inoltre trascorrere con il loro insegnante cinque o sei settimane della bella stagione in campagna per imparare a disegnare "d'après Nature".

In secondo luogo, per Lampi è essenziale introdurre un principio di merito nell'assegnazione dei premi agli allievi, previsti per ciascuna delle classi inferiori dai rudimenti fino agli antichi. In questo modo si accrescerà tra loro la competizione, l'ambizione a perfezionarsi e il desiderio di distinguersi. I premi dovranno essere frequenti e consistere nel conferimento di medaglie e piccole somme in denaro. Il premio più alto e ambito sarà assegnato al miglior allievo nel corso di storia e consisterà in un soggiorno in Italia della durata di quattro anni. Lo stesso principio dovrà informare l'assegnazione degli stipendi, ossia delle borse di studio destinate agli allievi meno abbienti. Dal testo si intuisce che all'epoca un numero indiscriminato di giovani potevano accedere a tali benefici, mentre Lampi considera opportuno procedere con maggiore rigore, per evitare che l'istituto assuma le funzioni di un orfanotrofio. Egli consiglia inoltre di non accettare all'accademia ragazzi di età inferiore ai dodici anni, che non sarebbero in grado di profittare degli insegnamenti impartiti, o individui che non dimostrino una seria inclinazione per le Belle Arti. La finalità di un'accademia è infatti quella di "formare abili artisti e di procurare loro una condizione che li possa rendere utili alla Patria e aumentarne il lustro e la gloria". Per il resto l'Accademia dovrà essere libera e aperta gratuitamente a chiunque manifesti talento e desiderio di frequentare i corsi.

Al consiglio accademico dovrebbe spettare annualmente l'elezione del direttore, da scegliere a maggioranza nella lista dei professori: con questo metodo si otterrebbe il risultato di rafforzare la sua autorità, accrescere il grado di motivazione dei docenti e aumentare il rispetto degli allievi. Inoltre il criterio elettivo contribuirebbe a mantenere più concordia e armonia tra i professori stessi. A queste proposte Lampi fa seguire un paragrafo dove indica partitamente gli stipendi da assegnare al corpo docente, "conoscendo la difficoltà che si ha nel trovare persone abili per ricoprire cariche interessanti e conoscendo la natura del Paese, nel quale non è possibile vivere con un certo agio senza una spesa considerevole". Si deve dunque presumere che il pittore auspicasse maggiori gratifiche ai professori e a tutti i collaboratori. Con tutto ciò, il suo piano prevedeva un risparmio annuale di trentamila rubli.

Enunciando questi consigli di tipo organizzativo, Lampi esprime in più punti anche le proprie convinzioni teoriche. In conformità ai dettami dell'estetica neoclassica, egli ritiene essenziale porre alla base dell'istruzione artistica l'imitazione delle statue antiche. Gli studenti devono impadronirsi delle esatte proporzioni secondo il gusto degli antichi e raggiungere così la perfezione dell'arte, che non si può ottenere in altro modo. Solo alla fine di un siffatto percorso è possibile iniziare a dipingere o modellare dal vero. La Natura stessa è maestra e bisogna imitarla, ma al debole copista e al freddo imitatore sarà sempre preferibile l'artista abile nella composizione. Grande rilevanza viene riconosciuta allo studio dei rudimenti letterari, "che sono indispensabili per tutti i giovani che vogliano intraprendere lo studio e la pratica di una qualsiasi arte". Viene inoltre ribadita l'importanza del viaggio in Italia come esperienza fondamentale per ogni individuo che aspiri a perfezionarsi nell'arte.

Come già notava Veretennikov, non si può certo affermare che le opinioni di Lampi fossero originali: anzi, esse si uniformavano interamente alla cultura accademica del tempo, basata sui precetti elaborati dai teorici del neoclassicismo, a partire da Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs, che Lampi aveva avuto certamente modo di apprendere e assimilare in seno all'Accademia di Vienna. Il documento rivela tuttavia l'alto grado di consapevolezza teorica dell'artista, difficilmente ravvisabile nella prevalente attività di ritrattista. Inoltre, nei consigli più minuti, come quelli dedicati all'organizzazione dei concorsi e alla distribuzione dei premi per gli allievi, si avverte una lunga dimestichezza con il mondo dell'insegnamento.

Di particolare interesse è la menzione e l'encomio di alcune personalità di spicco del mondo artistico piomboburghese, tutte facenti parte del corpo accademico: gli scultori Michajl Kozlovskij e Ivan Martos, di cui vengono evidenziati i grandi meriti didattici, e il pittore Ivan Akimov, che viene indicato come il professore più adatto per la Classe storica. Quest'ultimo sarà immortalato nel 1796 in un impegnativo ritratto firmato e datato dal figlio maggiore di Lampi, Giovanni Battista junior²¹⁷, che con quest'opera si guadagnerà il titolo di membro onorario dell'Accademia, conferitogli il 19 dicembre dell'anno successivo²¹⁸. L'alta qualità formale dell'opera, se paragonata ai più modesti esiti di molti ritratti eseguiti in seguito, fa peraltro sospettare un decisivo intervento paterno.

Il rapporto instaurato da Lampi con l'Accademia di Pietroburgo fu dunque di natura operativa e andò ben oltre la prassi, invalsa in tutte le accademie d'Europa, di conferire titoli onorifici ad artisti stranieri. Esso si protrasse anche dopo la dipartita del pittore dalla Russia: Veretennikov ricorda che nel 1796 il consiglio accademico deliberò di consegnare al pittore un messaggio di saluto e di riconoscimento per la sua offerta di aiutare gli allievi meritevoli di passaggio per Vienna²¹⁹; sappiamo inoltre che tra il 1805 e il 1807 Lampi si avvalse delle prero-

²¹⁷ Casagrande, 2001a, p. 87, fig. 88.

²¹⁸ Böckh, 1825, p. 426.

²¹⁹ Wérétennikoff, 1910, p. 3.

gative riservate ai membri onorari per proporre l'aggregazione all'Accademia di Pietroburgo di due artisti operanti a Vienna, il miniaturista Bauer e l'incisore Michele Benedetti: la proposta fu in entrambi i casi respinta²²⁰.

5.6 I ritratti dei grandi collezionisti: Bezborodko, Stroganov, Jusupov

L'attività di ritrattista al servizio della corte e i riconoscimenti ottenuti dall'Accademia aprirono a Lampi le porte delle collezioni d'arte pietroburghesi, per lo più di recente formazione ma già onuste di capolavori della pittura e della statuaria antica e moderna. Attraverso la loro frequentazione, egli poté accrescere il suo bagaglio di conoscenze, che fino ad allora si basava sostanzialmente su quanto era visibile nelle quadrerie di Vienna e di Varsavia. Allo stesso tempo, poté compiere un ulteriore aggiornamento su quanto di meglio veniva prodotto in campo artistico a Roma, a Parigi, a Londra, mercati sui quali i collezionisti russi erano presenti attraverso una fitta rete di agenti.

Una delle personalità politiche più in vista della sua epoca fu il conte Aleksandr Andreevič Bezborodko, un alto funzionario originario dell'Ucraina, al servizio della corte imperiale fin dal 1775. Nel 1791, dopo la morte di Potëmkin, era stato inviato in Moldavia per stipulare la pace con la Sublime Porta, in qualità di vicesegretario. Da allora il suo prestigio politico si era notevolmente accresciuto, tanto che "al suo ritorno, trovandosi solo alla testa del gabinetto, godette a prima vista di un grandissimo credito"²²¹. Oltre che un abile uomo di governo, Bezborodko fu un sincero appassionato d'arte: basti pensare che alla sua cospicua collezione appartenevano capolavori come il *Cristo coronato di spine* di Rubens, il *Ratto delle Sabine* di Giambattista Tiepolo e quattro allegorie profane di Pompeo Batoni, acquistate nel 1798²²². Va inoltre ricordato che il conte viveva in due dimore ideate da Giacomo Quarenghi, il quale nel corso degli anni Novanta stava progettando per lui un nuovo palazzo a Mosca²²³. Come si è detto, Lampi lo aveva ritratto una prima volta a Iași, e il committente aveva voluto dimostrargli la propria piena soddisfazione donandogli "una medaglia d'oro del valore di settanta ducati"²²⁴. Risale al 1794 un secondo ritratto, più aulico, che rimane l'immagine più incisiva che ci sia pervenuta di questo statista (cat. 47).

Il collezionista russo di maggiore spicco e prestigio era in quegli anni il conte Aleksandr Andreevič Stroganov (1733-1811), membro del Consiglio di Stato, che tra il 1801 e il 1811 ricoprì la carica di presidente dell'Accademia di Belle Arti

²²⁰ Rosati, 1893, p. 60; Rosati, 1925, p. 91.

²²¹ Becattini, 1797-1799, V, 1798, p. 234.

²²² Androsov, 2003, pp. 168-169, cat. 102-103. Sul *Ratto delle Sabine* si veda in particolare Artemieva, 1996.

²²³ Koršunova, 1986, pp. 52-53, 77-78.

²²⁴ Böckh, 1825, p. 425.

di Pietroburgo²²⁵. Egli dimorava in un fastoso palazzo sulla Prospettiva Nevskij, uno dei grandi edifici realizzati dall'architetto Rastrelli: qui aveva sede una delle gallerie di pittura più ricche della capitale, accumulata dal padrone di casa in oltre vent'anni di viaggi e commissioni a famosi artisti contemporanei. Artisti, conoscitori e dilettanti vi erano ammessi liberamente²²⁶. Stroganov aveva iniziato ad acquistare opere d'arte in Italia verso la metà degli anni Cinquanta e la sua passione collezionistica si era intensificata durante il soggiorno a Parigi, protrattosi dal 1771 al 1779²²⁷. In Francia aveva conosciuto i principali esponenti del mondo artistico, commissionando varie opere ai pittori Jean-Baptiste Greuze e Hubert Robert e allo scultore Jean-Antoine Houdon. Sul mercato antiquario parigino aveva inoltre comprato importanti tele di Bernardo Strozzi e Francesco Solimena. Rientrato a Pietroburgo, continuò ad acquistare quadri all'estero, tra cui capolavori come la *Battaglia tra i centauri e i lapiti* di Luca Giordano, oggi all'Ermitage, e la *Sacra Famiglia* di Agnolo Bronzino, poi confluita al Museo Puškin di Mosca²²⁸. Tra le gemme della sua quadreria si annoveravano la *Fuga in Egitto* di Poussin e il *Ritratto di Nicolaas Rockox* di Van Dyck. Ai nostri fini è interessante rilevare che le sue predilezioni erano orientate verso il paesaggio olandese e la ritrattistica²²⁹.

I rapporti di Lampi con Stroganov datano almeno a partire dal 1793: il millesimo si legge infatti sul ritratto della moglie del conte, Ekaterina Trubetzkaja, oggi al Museo Statale Russo (cat. 38). Due anni più tardi, i coniugi Stroganov furono tra i primi ad accogliere nella loro casa Madame Vigée Le Brun²³⁰, che li aveva conosciuti molti anni prima a Parigi e che li ritrasse *en pendant*²³¹.

Nel 1793 e nel 1800 Stroganov pubblicò due cataloghi a stampa della propria collezione e nel 1807 un album di settantacinque incisioni riproducenti le opere migliori, dal titolo *Collection d'Estampes d'après quelques tableaux de la galerie du comte A. de Stroganoff*²³². L'album si apre con il ritratto del collezionista inciso da Ignaz Sebastian Klauber sulla base di un dipinto di Lampi²³³. Ma già alcuni anni prima James Walker aveva riprodotto a mezzotinto una diversa redazione dello stesso ritratto, che mostra sullo sfondo un gruppo statuario raffigurante la dea Minerva intenta a educare un fanciullo (cat. 71). L'inserito, già utilizzato dal pittore per le effigi di Joseph von Sperges (1787) e Aleksej Ivanovič Musin-

²²⁵ Chirko, 1997, p. 17.

²²⁶ Emblemativo un acquerello di Andrej Voronikin datato 1793, che mostra alcuni gentiluomini in visita alla galleria eretta e allestita poco tempo prima dallo stesso Voronikin sul retro di palazzo Stroganov.

²²⁷ Deriabina, 2000. La galleria Stroganov è nominata nelle già citate memorie di viaggio dell'abate Georgel, che definisce il padrone di casa un signore "plein d'esprit, d'amabilité et de goût". Cfr Georgel, 1817-1818, VI, 1818, p. 225.

²²⁸ Androsov, 2003, pp. 103-104.

²²⁹ Hunter-Stiebel, 2000, p. 115.

²³⁰ Baillio, 2005, p. 232.

²³¹ Vigée Le Brun, 1984, p. 349.

²³² Hunter-Stiebel, 2000, *passim*.

²³³ Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1964, n. 5; Miroljubova, 1990, p. 289, cat. 203; Gogulina, 2000.



27. Heinrich Füger, *Ritratto di Nikolaj Jusupov*. San Pietroburgo, Ermitage

Puškin (1794), voleva rappresentare un esplicito riferimento alle finalità didattiche attribuite da Stroganov al collezionismo artistico, dichiarate anche dalla scritta “HAYKA” (“scienza”) che compare sul dorso del libro retto dall’effigiato.

Lampi stabili cordiali rapporti anche con un conoscitore d’arte di prim’ordine come il principe Nikolaj Borisovič Jusupov (1751-1831)²³⁴, che gli commissionò almeno cinque ritratti, due dei quali raffiguranti le sembianze della moglie Tat’jana Engelhardt (cat. 101, 102). Al pari dei principali esponenti dell’aristocrazia russa, anche Jusupov aveva compiuto la sua formazione all’estero e nel biennio 1782-1783 aveva rifatto il giro dell’Europa al seguito dei Conti del Nord. Dal 1783 al 1789 era vissuto a Torino in qualità di ambasciatore di Russia presso il regno sabauda, curando contemporaneamente gli interessi di Caterina II anche a Venezia, Roma e Napoli. Nel corso di questi prolungati soggiorni, Jusupov acquistò importanti opere d’arte ed entrò in contatto con numerosi artisti e conoscitori. Tornato in patria, nel 1791 fu nominato direttore dei teatri imperiali e l’anno successivo anche delle manifatture di vetro e porcellana. Nel 1797 Paolo I lo nominò consigliere di Stato e gli affidò la direzione dell’Ermitage. Nel 1810 Jusupov acquistò la tenuta di Archangel’skoe²³⁵ – costruita dal principe Nikolaj Golicyn nell’ultimo quarto del Settecento – per sistemarvi la sua favolosa collezione d’arte, fino ad allora con-

²³⁴ Per un profilo biografico in lingua italiana si veda Cazzola, 2004, pp. 103-113.

²³⁵ Rapoport, 1984, p. 22.

servata nel palazzo di Pietroburgo sulla Fontanka²³⁶. Essa comprendeva opere di maestri fiamminghi e olandesi del Seicento, tra cui un grande ritratto femminile di Van Dyck; numerose tele di François Boucher e di pittori italiani della passata generazione, come Pietro Rotari, Jacopo Amigoni, Pompeo Batoni, Giovanni Paolo Pannini, Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo; ma anche molti dipinti contemporanei, commissionati dallo stesso principe a Vigée Le Brun, Hubert Robert, Jacob Philipp Hackert, Ludwig Guttenbrunn, Domenico Corvi.

Fin dal 1794, Jusupov fu in contatto epistolare con Antonio Canova²³⁷, al quale commissionò tre opere: la replica con varianti del gruppo di *Amore e Psiche giacenti*, la statua dell'*Amorino alato* e una *Ebe*: quest'ultima commissione non ebbe seguito, mentre le prime due condurranno alla creazione di due capolavori assoluti del neoclassicismo, che giungeranno in Russia solo nel 1802²³⁸. La passione collezionistica accompagnò il principe anche dopo il cambio di secolo: durante il suo ultimo soggiorno in Francia, negli anni 1808-1811, egli acquistò da Jacques-Louis David l'opera *Saffo e Faone* (1809). Nello stesso periodo commissionò opere ai principali allievi del caposcuola della pittura neoclassica, tra cui Gérard, Guérin, Gros e Prud'hon. Ad Archangel'skoe fondò una scuola d'arte e chiamò a dirigerla il pittore francese Nicolas de Courteille. Per quanto concerne i ritrattisti contemporanei, si deve almeno ricordare che dalla collezione Jusupov proviene l'*Autoritratto* di Angelika Kauffmann oggi all'Ermitage²³⁹.

Ad Archangel'skoe, nel cosiddetto "Studio del Principe", è tuttora esposta una copia antica di uno dei ritratti di Jusupov realizzati da Lampi, quello oggi conservato all'Ermitage (cat. 52). Questa versione è la più nota, anche perché fu riprodotta a mezzotinto da James Walker. Essa può essere messa in parallelo con il ritratto del principe "in abito spagnolo" realizzato da Heinrich Füger, suo collega e rivale a Vienna²⁴⁰ (fig. 27): mentre quest'ultimo sceglie di effigiare il soggetto in costume storico, nello spirito del *revival* vandyckiano – cui anche Lampi aveva aderito fin dagli anni Ottanta²⁴¹ – il pittore trentino lo raffigura con maggiore attenzione alla verosimiglianza e secondo i canoni del ritratto illuminista, stagliando l'effigiato contro un rigoroso fondo neutro. Un altro ritratto del principe Jusupov desta particolare interesse perché dipinto da Lampi in collaborazione con Hackert, un artista molto amato dal principe, che possedeva non meno di venticinque dipinti di sua mano e con il quale era in contatto epistolare²⁴² (cat. 53). Si tratta di un *unicum* nel catalogo del nostro, ma non in quello di Hackert, di cui sono note altre opere realizzate in collaborazione con pittori "figuristi": e basterà ricordare l'*Allegoria*

²³⁶ Sulla collezione Jusupov è disponibile un ampio studio in due volumi. Cfr. *U enaja prichot'*, 2001.

²³⁷ Pavanello, 1998, pp. 66, 67, 70, nota 14.

²³⁸ Sui rapporti intercorsi tra Canova e Jusupov si veda in particolare Androsoy, 2001, pp. 39-47.

²³⁹ Nikulin, 1992, p. 335, fig. 216; Garlova, 1998, p. 89, cat. 76.

²⁴⁰ Nikulin, 1992, p. 337, figg. 236-237; Keil, 2009, p. 231, n. WV 111.

²⁴¹ Si consideri a tale proposito il *Ritratto di Daniel von Zepharovich*. Cfr. Pancheri, 1996-1998a, pp. 156-161, figg. 16-17.

²⁴² Nikulin, 1994, pp. 81, 84-85, note 21-23.

della scoperta dei *Bagni di Ischia* dipinta nel 1787 insieme ad Angelika Kauffmann, su commissione del conte Andrej Razumovskij²⁴³. In questo caso si deve però pensare a un intervento di Lampi *a posteriori*, su un paesaggio già approntato da Hackert in Italia, presumibilmente negli anni Ottanta. I due artisti, infatti, non poterono mai incontrarsi, giacché il pittore tedesco non fu mai a Vienna né in Russia, mentre Lampi non visitò mai Roma, Napoli o Firenze.

5.7 La galleria dei ritratti femminili

“Sous le règne de Catherine, les femmes avoient déjà pris à la cour une prééminence, qu’elles rapportoient dans leurs maisons et dans les sociétés”²⁴⁴. Ci avvaliamo ancora una volta della guida di Charles Masson per introdurci nella ricca galleria di ritratti femminili creata da Lampi durante il soggiorno a Pietroburgo. Per descrivere l’alta società russa del tempo, lo scrittore utilizza il termine *gynécocratie*, sottolineando la decisiva influenza esercitata dalle grandi dame dell’aristocrazia sulla vita politica e culturale. Egli non tralascia di riferire aneddoti scabrosi sul contegno di alcune di esse, che definisce “più crudeli dei loro uomini”, ma tra le righe si legge tutta la sua incondizionata ammirazione.

Lo stesso spirito sembra animare i ritratti muliebri di Lampi, nei quali le donne russe mostrano di norma il loro volto più algido e fiero. Alcune sono effigiate in vesti mitologiche, proiettate in una dimensione di bellezza eterna che le innalza al di sopra della realtà: l’esempio più eloquente è fornito dal superbo ritratto della principessa Dolgorukova, un’immagine di rarefatta idealizzazione (cat. 96). “Aucune femme, je crois, n’avait plus de dignité dans sa personne et dans ses manières que la princesse Dolgoruki”, scriverà Madame Vigée²⁴⁵, che avvertì per la bionda e affascinante Ekaterina una vera e propria attrazione, a quanto pare ricambiata: e osservando il ritratto di Lampi – forse il più rigorosamente neoclassico di tutto il suo catalogo – non stentiamo a crederlo. Ma anche quando l’ambientazione è arcadica, come già nei migliori ritratti del periodo polacco, l’espressione del viso e il portamento esprimono orgoglio e alterigia, ben diversamente dall’aria trasognata che le stesse protagoniste assumono davanti al cavalletto di Elisabeth Vigée Le Brun. Si consideri, in tale senso, il ritratto della contessa Lazareva, noto in due versioni (cat. 62, 63): il pittore non ne ha eluso il doppio mento e la corpulenza, ma tali caratteristiche sono state sfruttate per accentuare il suo *aplomb* aristocratico, mentre lo sguardo supercilioso e il sorriso disincantato s’impongono all’osservatore con forza inusitata. La stessa consapevolezza pervade i ritratti di altre dame in età: quello di Maria Melissino, per esempio (cat. 65), e ancor più quello della misteriosa *Dama con scialle rosa* del Museo Statale Russo (cat. 46).

²⁴³ Nikulin, 1994, p. 81; *La “Memoria delle pitture”*, 1998, p. 40.

²⁴⁴ Masson, 1800-1802, II, 1800, p. 115.

²⁴⁵ Vigée Le Brun, 1984, I, p. 345.

Un'eccezione alla regola è costituita dal ritratto che Lampi eseguì per la più celebre bellezza dei salotti pietersburgesi, Sophie de Witt (cat. 80), che sposerà in seconde nozze il magnate polacco Stanisław Potocki. Nata a Costantinopoli da genitori greci e per questo conosciuta universalmente come *la belle grecque*²⁴⁶ o *la Phanariote*, Sophie era una donna incantevole, dall'età indefinibile. Nei regni slavi incarnava lo stesso ideale di venustà ellenizzante rappresentato in Italia da Isabella Teotochi Albrizzi. Scriveva in proposito un contemporaneo: "Parmi les femmes qui se rendirent à la cour de Catherine, on distinguoit une grecque déjà célèbre, dont les charmes avoient touché le cœur de Potemkin, et sembloient devoir d'arracher à la foule de beautés qui se dispuoient ses faveurs"²⁴⁷. Per averla vicina il principe di Tauride aveva nominato il marito, il colonnello de Witt, governatore di Cherson. Anche a Pietroburgo il suo primato fu indiscusso: nell'insinuante ritratto di Lampi, già appartenuto allo zar Nicola I, ella ostenta non a caso una mela, attributo di Venere vincitrice. Madame Vigée, che la ritrasse negli stessi anni, la definì "une des plus jolies femmes que j'aie peintes"²⁴⁸.

Le memorie della pittrice francese si soffermano anche su una personalità che, a differenza della *Phanariote* o della principessa Dolgorukova, suscitò in lei ribrezzo e orrore. Si tratta della contessa Varvara Golicyna nata Engelhardt, dama di compagnia di Caterina II, descritta come donna iracunda e crudele, che usava schiaffeggiare i propri servi davanti a tutti e, colta da impulsi sadici, faceva frustare i sottoposti²⁴⁹. Agli aneddoti riportati da Madame Vigée non è difficile credere, se si osserva uno dei due ritratti della contessa lasciatici da Lampi (cat. 32). Le spiccate doti introspettive del pittore si inoltrano in questo caso in un territorio inquietante, con esiti che avrebbero forse affascinato il genio umbratile di Gogol'. Se n'era accorto già il barone Nikolaj Vrangell', che nel 1911 aveva annotato: "Proprio così, con lo sguardo malvagio, la contessa Golicyna ci guarda dal ritratto di Lampi"²⁵⁰.

5.8 Le commissioni della "giovane corte"

Rimangono da approfondire i rapporti di committenza intercorsi tra Lampi e la "giovane corte", com'era denominato l'*entourage* dell'erede al trono Paolo Petrovič e della moglie Maria Fëdorovna. Si trattava di un mondo nettamen-

²⁴⁶ Un ritratto a grandezza naturale di "Madame de Witt, die schöne Griechinn genannt", venne realizzato negli stessi anni da Heinrich Füger, che lo espose all'Accademia di Vienna nel 1790. Cfr. *Verzeichniß*, 1790, p. 3, cat. 2.

²⁴⁷ Castéra, 1809, III, pp. 230-231. Il biografo di Caterina prosegue ricordando che "Elle se nommoit madame de Witt. Par amour pour elle, Potemkin donna la commandement de Kherson à son mari. [...] Après la mort de Potemkin, madame de Witt suivit la fortune de Félix Potocky; et, à la sollicitation de la comtesse Potocka, l'impératrice la fit enlever et renfermer dans un couvent".

²⁴⁸ Vigée Le Brun, 1984, II, p. 349.

²⁴⁹ *Souvenirs*, 1869, p. 131.

²⁵⁰ Wrangell, 1911, p. 47.

te separato da quello dell'imperatrice, ch'ella chiamava, con spirito d'irrisione, la *secondaterie*. La corte dei granduchi era organizzata secondo criteri e ritmi propri e agiva in piena autonomia anche nell'ambito della committenza artistica. Durante il *grand tour* compiuto all'inizio del decennio precedente, i coniugi avevano acquistato opere d'arte e visitato gli *atelier* di Pompeo Batoni, Angelika Kauffmann, Jacob Philipp Hackert e Jean-Baptiste Greuze²⁵¹. Nel corso degli anni Novanta, la coppia viveva tra Gatčina e Pavlovsk, relativamente isolata e priva di qualsiasi ruolo politico-istituzionale²⁵². Caterina vedeva raramente suo figlio, che per lei era fonte di preoccupazione e d'imbarazzo, mentre aveva maggiore stima della nuora. Ciò nonostante, aveva sottratto loro l'educazione dei figli, specialmente quella dei granduchi Alessandro e Costantino, i quali vivevano al Palazzo d'Inverno sotto l'occhiuta tutela della nonna.

Il granduca Paolo, che Federico II di Prussia aveva giudicato "altero, superbo e violento", era un uomo incostante e ombroso: diffidava di quasi tutti i più stretti collaboratori della madre e detestava in particolare Platon Zubov. È dunque molto improbabile che egli abbia visto di buon occhio il nuovo pittore di corte, notoriamente protetto dall'ultimo favorito. E infatti le fonti rimangono vaghe a proposito di un ritratto del granduca eseguito da Lampi²⁵³, mentre le uniche testimonianze visive pervenuteci in tal senso sono due incisioni *d'après*, una di Francesco Bartolozzi e l'altra di Wilhelm Arndt²⁵⁴, nelle quali la paternità del modello rimane comunque incerta (cat. 110). Di contro, come ha chiarito Alessandro Casagrande, il ritratto a figura intera dello zar conservato al Museo Nazionale di Stoccolma, firmato e datato 1799, dev'essere restituito a Giovanni Battista Lampi junior²⁵⁵ (fig. 28).

Diverso è il caso della granduchessa Maria Fëdorovna, che più volte si avvale del pennello del pittore trentino. Due importanti ritratti della futura imperatrice, entrambi firmati, recano rispettivamente la data del 1795 e del 1797. Il primo (cat. 90) si conserva nel Palazzo Imperiale di Pavlovsk, il luogo cui più di ogni altro ella era legata, e s'impone allo sguardo del visitatore, con i suoi toni smorzati e profondi, nel candore neoclassico della biblioteca. Si tratta di un capolavoro di grazia e maestria, che trova un parallelo immediato nel magnifico *Ritratto della granduchessa Elisabetta Alekseevna* di Vigée Le Brun, realizzato nello stesso anno²⁵⁶. Le

²⁵¹ Sulle collezioni d'arte di Pavlovsk si veda Stadnichuk, 2003. Nel contributo è citata una lettera inviata nel 1795 da Maria Fëdorovna alla madre, nella quale la futura imperatrice enumerava nella propria collezione opere di Mengs, Greuze, Kauffmann, Schedone, Batoni, Hackert, Veronese, Rembrandt.

²⁵² Waliszewski, 1981, pp. 420-421.

²⁵³ Nikolaj Vrangeli nomina "un ritratto del granduca Pavel" acquistato dal Ministero della Corte Imperiale il 5 marzo 1870 da un certo Voliatiss per 500 rubli. Cfr. Wrangell, 1911, p. 47, nota 347.

²⁵⁴ Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1437, nn. 66, 67; Casagrande, 2001a, pp. 87-88, fig. 89.

²⁵⁵ Casagrande, 2001a, fig. 90. Un ritratto di Paolo I di Lampi junior fu inciso da N. Ancelin. Cfr. Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1443, n. 95.

²⁵⁶ Sull'opera, commissionata da Caterina II, si veda Nemilova, 1986, p. 415, n. 320. Da ultimo: Deryabina, 2005.



28. Giovanni Battista Lampi junior, *Ritratto dello zar Paolo I di Russia*, 1799.
Stoccolma, Museo Nazionale

due opere rappresentano altrettanti vertici nella ritrattistica di corte di fine secolo e si direbbero dipinte a gara tra i due pittori, entrambi ricoperti di elogi dai contemporanei²⁵⁷.

Del dipinto di Pavlovsk si conserva una replica autografa al museo di Krasnodar (cat. 88), mentre il prototipo di un secondo ritratto di Maria Fëdorovna fu realizzato da Lampi poco prima di partire per Vienna: reca infatti la data del 1797 e una firma – “Professor Lampi” – che non dà adito a confusioni con le opere dell’omonimo figlio. Esso si conservava, fino alla seconda guerra mondiale, nel Palazzo Reale di Stoccarda, dove era giunto evidentemente come omaggio della neo-imperatrice alla famiglia d’origine (cat. 108). L’effigiata vi compare assisa, con un ventaglio chiuso nella destra e il ritratto in miniatura del marito sul seno, mentre sull’abito è appuntata la gran croce dell’Ordine di Santa Caterina. Un quarto, monumentale ritratto di Maria Fëdorovna si conservava in Germania, fino alla prima guerra mondiale, nelle collezioni del granduca di Sassonia-Weimar-Eisenach, a ulteriore testimonianza degli stretti legami dinastici esistenti tra le corti tedesche e il trono degli zar. Il dipinto, mai illustrato e mai citato dalla letteratura successiva, apparve in mostra a Darmstadt nel 1914 e da allora se ne sono perdute le tracce.

Della versione di Stoccarda sono note numerosissime copie parziali (a mezzo busto) e derivazioni: una si trova all’Ermitage²⁵⁸, un’altra al Museo della Cattedrale nella città di Arcangelo; una terza, forse una replica autografa, al Landesmuseum di Oldenburg (cat. 109). Nella quadreria del castello di Jever si conserva una copia eseguita nel 1840 dal pittore Carl Baumbach²⁵⁹, mentre presso la Fondation Tatiana Zoubov di Ginevra è esposta una modesta copia con varianti, firmata e datata “Lampi filius pinxit 1798”²⁶⁰ (cat. 109a). Una possibile replica autografa comparve nel 1981 e nuovamente l’anno successivo a due aste londinesi di Sotheby’s (cat. 108a). In tempi recenti una copia antica è pervenuta anche alle collezioni del Museo “Giovanni Paolo II” di Cracovia. Altre copie di vario formato circolano tuttora sul mercato antiquario internazionale²⁶¹.

Da ricondurre all’*entourage* della “giovane corte” è la commissione di due ritratti recentemente ricomparsi in pubblico, dopo un oblio durato un secolo. Si tratta della coppia di tele raffiguranti il poeta tedesco Ludwig Heinrich von Nicolay e la moglie Johanna Poggenpohl (cat. 74, 75): due opere che si discostano sensibilmente dai canoni aulici adottati dal pittore per immortalare i personaggi del-

²⁵⁷ Per Lampi, valga il già citato passo di Masson, 1800-1802, I, 1800, p. 76.

²⁵⁸ Inv. 588, olio su tela, 74 x 57 cm. Cfr. Kotel’nikova, 1998.

²⁵⁹ Siems, 2005, p. 16, ill.

²⁶⁰ Inv. 49, olio su tela, 76 x 58 cm. Sull’opera si veda Freuler, Natale, 1978, p. 233, cat. R.38; Bourlet, Bot, 2001, p. 33, ill., dove tuttavia non si riferisce che il dipinto passò all’asta da C. J. Wawra a Vienna il 26 novembre 1928 con il titolo di “Porträt einer Adelligen”. Cfr. Fuchs, 1973, tav. 10.

²⁶¹ Alcuni esempi: asta Dorotheum, Vienna, 19 ottobre 1993, lotto 147 (olio su tela, 74 x 59 cm); asta Hagelstam, Helsinki, 10 dicembre 2005, lotto 79 (olio su tela, 69 x 54); asta Bergman, Erlangen, 1 luglio 2006, lotto 854 (gouache, 14 x 10 cm); asta Kinsky, Vienna, 4-5 ottobre 2006, lotto 334 (olio su tela, 74 x 59 cm).

la corte cateriniana, e che si riallacciano, nella loro sobria essenzialità, alla prima produzione viennese. Nicolay era giunto in Russia come precettore dei figli del conte Kyrill Razumovskij ed era poi passato al servizio dei granduchi con l'ufficio di bibliotecario e segretario. Con l'ascesa al trono di Paolo I, sarà nominato consigliere di Stato e cavaliere di Sant'Anna. "Il est de Strasbourg et connu en Allemagne par quelques imitations de l'Arioste et quelques poësies assez jolies, quoique très-verbeuses", scrive di lui Charles Masson, che accenna alla sua tenuta in Finlandia²⁶², Monrepos, donde proviene la coppia di tele in esame, mentre un altro esemplare del ritratto virile si conserva al Museo Storico di Mosca (cat. 76).

5.9 Repliche, copie e riproduzioni in miniatura

Uno degli aspetti meno sondati dell'attività di Giovanni Battista Lampi è la sua asserita produzione miniaturistica. Malgrado il silenzio delle fonti, fin dagli albori del Novecento essa è stata data per acquisita da autorevoli specialisti – da Eduard Leisching²⁶³ a George Williamson²⁶⁴, da Camille Mauclair²⁶⁵ a Jean de Bourgoing²⁶⁶ – che attribuirono al pittore trentino alcuni ritratti in miniatura di eccellente qualità. In ossequio a questa tradizione critica, il nome dell'artista figura ancora oggi nei principali repertori dedicati ai pittori miniaturisti²⁶⁷.

È fuor di dubbio che Lampi abbia manifestato uno spiccato interesse per questo squisito genere pittorico: ne sono prova i molti dipinti di sua mano che ospitano al loro interno, quasi in *mise en abîme*, la riproduzione di una miniatura (cat. 7, 51, 89, 106, 108, 115). Montate in un medaglione o nel castone di un monile, che l'effigiato 'in grande' reca in una mano o sulla propria persona, le 'miniature riportate' articolano la figurazione e ne amplificano il significato. Si tratta di un *modus operandi* abbastanza diffuso nella ritrattistica coeva, che consente al pittore di istituire un dialogo a distanza tra il soggetto raffigurato e una seconda personalità a esso legata da vincoli parentali, affettivi o dinastici. Lampi ha fatto largo uso di questo espediente durante l'intero corso della carriera, alludendo

²⁶² Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 316, 349-350.

²⁶³ Leisching, 1907, pp. 53, 116, 118, 187, 249, cat. 155 (pubblica una miniatura su avorio con il ritratto della moglie dell'artista). Tre miniature raffiguranti membri della famiglia Lampi, segnalate da Leisching a Brünn/Brno presso gli eredi dell'artista, furono illustrate da Rosati, 1925, tavola fuori testo.

²⁶⁴ Williamson, 1910, p. 31, tav. LII (pubblica la miniatura con il presunto autoritratto di Lampi).

²⁶⁵ Mauclair, 1925, pp. 303-306. L'autore, per un'evidente svista nella lettura delle fonti, afferma che "on évalue à deux mille le nombre des miniatures exécutées par cet infatigable travailleur".

²⁶⁶ Bourgoing, 1925, p. 76, n. 30, tav. 29 (pubblica una miniatura su avorio con il ritratto di Platon Zubov). L'autore ricordava peraltro che "irgendwelche Belege, die Lampis Tätigkeit als Miniaturist feststellen, liegen nicht vor".

²⁶⁷ Lemberger, 1911, p. 57; De Mauri, 1918, pp. 176-177, tav. XXI; Gramantieri, 1947, p. 135; Schidlof, 1964, I, pp. 477-478, II, tav. 338, fig. 681; Fuchs, 1981-1982, II, 1982, p. 8, figg. 42-43. Una miniatura ritenuta di Lampi, raffigurante il ritratto del generale Popov e proveniente dalla collezione David-Weill, fu esposta in mostra all'Albertina nel 1965. Cfr. *Meisterwerke*, 1965, p. 78, cat. 248.

di volta in volta a legami di fedeltà coniugale, di amore materno o filiale, di lealtà politica e di riconoscenza *post mortem*. Questi inserti palesano la propensione di Lampi a rifinire i propri dipinti fin nei minimi dettagli: un'attitudine che trova conferma anche in opere di piccolo formato, come il *Ritratto di Joseph Paul von Weinbrenner* (Vienna, Wien Museum)²⁶⁸.

Le considerazioni fin qui svolte, per quanto convergenti, non bastano tuttavia ad avvalorare le tesi di coloro che vollero includere Lampi nel novero dei pittori miniaturisti. A mia conoscenza, infatti, nessuna delle miniature finora assegnate a Lampi risulta firmata²⁶⁹: una circostanza che deve indurre alla cautela, specialmente in relazione a un artista che ha lasciato il proprio nome su un numero considerevole di opere. Lo stesso Leo Schidlöf, nel suo fondamentale dizionario biografico dei miniaturisti europei, aveva messo in risalto questo dato di fatto: "Je n'en ai jamais rencontré de signées, mais leur ressemblance avec les tableaux à l'huile de Lampi permet leur identification"²⁷⁰. Come orientarsi dunque in merito all'autografia? In via preliminare, converrà effettuare una distinzione di natura strettamente operativa.

Nulla vieta di ritenere che Lampi abbia eseguito occasionalmente dei ritratti in miniatura avvalendosi di supporti metallici, senza dunque discostarsi dalla normale prassi della pittura a legante oleoso. È questo il caso di un raffinato *Ritratto di dama* battuto all'asta da Sotheby's il 27 marzo 1987 e correttamente attribuito, in quella sede, al nostro pittore (cat. 64): l'opera è assimilabile, per dimensioni, a una miniatura e va datata su base stilistica all'ultimo decennio del Settecento. Appare invece improbabile – benché non lo si possa escludere a priori – che il pittore si sia cimentato con la tecnica della miniatura ad acquarello o *gouache* su avorio, pergamena o smalto: un'arte basata su procedimenti e abilità del tutto peculiari, che per produrre risultati soddisfacenti richiede un lungo tirocinio e un esercizio costante. Se ciò è vero, bisognerà ammettere anche il seguente corollario: le miniature propriamente dette finora assegnate a Lampi si devono eventualmente considerare copie *d'après*²⁷¹.

²⁶⁸ Pancheri, 2001e, pp. 234-235, cat. 32: nel dipinto, nonostante le ridotte dimensioni del supporto (45,5 x 33 cm), il pittore ha scelto di raffigurare il soggetto a figura intera, lo ha collocato in una loggia aperta su un vasto paesaggio e non ha rinunciato a introdurre in scena, a esibizione del proprio virtuosismo, un pettirosso. Per un'altra 'miniatura' giovanile si veda Pancheri, 2008a, fig. 22.

²⁶⁹ La scritta "Lampi" compare su un ritratto virile in miniatura conservato al Museo Puškin di San Pietroburgo, dove è pervenuto nel 1966 dalla collezione di Pavel Gubar: a mio giudizio si tratta tuttavia di una firma falsa, apposta a un'opera databile a cavallo tra Otto e Novecento. Cfr. Ivanovna, 1996, n. 45 (l'autrice, che assegnava solo dubitativamente l'opera al pittore trentino, proponeva una datazione al 1780, del tutto insostenibile). La scritta "Pins Lampi", già di per sé ambigua, compare a tergo di una miniatura conservata all'Ermitage, raffigurante il conte Musin Puškin. Cfr. Komelova, Princeva, 1986, pp. 67, 279-280, n. 39. L'opera era già stata illustrata, come opera di Lampi, sulla rivista "Starýe Gody" dell'ottobre 1909, allorché si trovava in collezione Fabergé.

²⁷⁰ Schidlöf, 1964, I, p. 477.

²⁷¹ Si segnalano in particolare due miniature della Galleria Tret'jakov di Mosca, raffiguranti rispettivamente Tat'jana Jusupova e Natalja Kurakinova, entrambe assegnate a Lampi nel più recente catalogo del museo, ma precedentemente inventariate come opere di Vladimir Borovikovskij. Cfr. Pevzner, Sakharova, 1997, pp. 40-41, nn. 45-46. Una miniatura su avorio con l'effigie di Antonio Canova comparve in mostra a

L'esistenza di opere siffatte, eseguite da specialisti sulla base di prototipi lampiani, è già documentata dalla letteratura: Eduard Leisching ricordava miniature "da Lampi" eseguite da Jakob Conrad Bodemer e da Heinrich Ferstler²⁷²; Leo Grünstein illustrava una miniatura di Antonio Pirawolly [sic] desunta da un ritratto su tela dell'arciduca Rodolfo d'Asburgo realizzato da Lampi nel 1805²⁷³; Zofia Nowak pubblicava un ritratto in miniatura della contessa Józefa Amelia Potocka conservato al Museo Nazionale di Varsavia come copia tratta da un prototipo di Lampi²⁷⁴. Louis Gillet illustrava una miniatura raffigurante il conte polacco André Mnizsech "after the portrait executed by J.-B. Lampi"²⁷⁵. Per quanto riguarda il periodo russo, Jean de Bourgoing attribuiva ad Augustin Ritt una miniatura su avorio raffigurante Maria Fëdorovna, ritenendola una derivazione da Lampi senior²⁷⁶. Inoltre, una miniatura di E.-G. Gérard tratta dal dipinto effigiante Boris Golicyn oggi all'Ermitage è segnalata da Nikolaj Nikulin nella collezione del Museo Statale Russo²⁷⁷.

A ulteriore conferma di questa tesi giova citare due ritratti firmati da uno specialista della miniatura su smalto, il già citato Nicolas Soret, attivo stabilmente a Pietroburgo tra il 1792 e il 1799²⁷⁸. Entrambe le opere, pur recando la firma di Soret, dipendono con ogni evidenza da modelli lampiani. La prima, dipinta su smalto, apparve a un'asta londinese di Sotheby's il 14 dicembre 1995²⁷⁹: essa riproduce fedelmente – sia pure in dettaglio – il *Ritratto di Aleksandr Andreevič Bezborodko* conservato all'Ermitage (cat. 47). La stessa miniatura o una replica fedele, sempre assegnata a Soret, è illustrata nel catalogo della David-Weill Collection, edito a Parigi nel 1957, e fu esposta all'Albertina nel 1965²⁸⁰: la provenienza indicata è la collezione Stroganov²⁸¹. Nelle collezioni dell'Ermitage è pure conservata una miniatura analoga, catalogata come opera di Lampi²⁸² (cat. 47a).

Vienna nel 1905. Cfr. *Katalog*, 1905, cat. 746. Una miniatura *d'après* Lampi raffigurante le sembianze di Canova si conserva al Museo Statale Russo di San Pietroburgo, dove è catalogata come opera di autore sconosciuto, mentre l'effigiato è erroneamente identificato con Platon Zubov.

²⁷² Leisching, 1907, pp. 148, 201.

²⁷³ Grünstein, 1931, I, pp. 21-22, II, tav. IV. Il dipinto di Lampi è illustrato in Pancheri, 2001b, pp. 100-101, fig. 104.

²⁷⁴ Nowak, 1973, fig. 6.

²⁷⁵ Gillet, 1957, pp. 358-359, n. 247.

²⁷⁶ Bourgoing, 1925, pp. 72-73, n. 21, tav. 20. Sull'attività pietroburghese di August Christian Ritt si veda Komelova, Princeva, 1986, pp. 68-74, nn. 43-74.

²⁷⁷ Nikulin, 1987, p. 477, n. 405.

²⁷⁸ Sulla produzione di Nicolas Soret (Ginevra, 1759-ivi, 1830) si veda: Clouzot, 1924, pp. 186-187; Clouzot, s.d., pp. 170-171; *Chefs-d'œuvre*, 1956, pp. 109-110, cat. 425; Schidlöf, 1964, II, p. 772; Boissonnas, 1999, pp. 16, 18, 23, 24, 70-71.

²⁷⁹ Sotheby's, *Russian Sale*, Londra, 14 dicembre 1995, lotto 35.

²⁸⁰ *Meisterwerke*, 1965, p. 109, cat. 351 (Londra, collezione Charles Clore).

²⁸¹ Gillet, 1957, p. 500, cat. 359. Nello stesso catalogo (cat. 360) è illustrata una seconda miniatura di Soret, segnata "Mécène du Nord. N. Soret pxt 1793". L'effigiato, non identificato in quella sede, è il conte Aleksandr Stroganov e la postura del busto ricorda il ritratto di Lampi (cat. 71, 72).

²⁸² Komelova, Princeva, 1986, pp. 66, 280, n. 40, fig. 41.

Il secondo ritratto qui considerato raffigura le sembianze del conte Pëtr Vasil'evič Zavadovskij, un nobile ucraino che in gioventù era stato uno dei favoriti di Caterina II²⁸³ (cat. 41a). Nell'ultimo decennio del secolo era un membro autorevole della corte, presiedeva la Commissione Imperiale di Pubblica Istruzione e la Banca di Pietroburgo. La miniatura, firmata e datata 1793, si conserva a Londra nella Gilbert Collection e fu esposta a Losanna nel 1999²⁸⁴. Il suo prototipo, finora non individuato, va ravvisato in un dipinto di Lampi che si conserva al museo di Simferopol, in Crimea (cat. 41). La data apposta alla miniatura di Soret costituisce il *terminus ante quem* per l'esecuzione della tela, che trova dunque collocazione tra le opere eseguite da Lampi nel primo biennio della sua permanenza sulle rive della Neva.

Le puntuali corrispondenze che si riscontrano, anche sul piano cronologico, tra l'attività russa del pittore trentino e quella del miniaturista ginevrino, trovano un suggello inequivocabile nel *Ritratto di Nicolas Soret* eseguito dallo stesso Lampi e approdato nel 1978 alle collezioni del Musée d'art e d'histoire di Ginevra (cat. 77): un documento pittorico di grande interesse, finora ignorato nell'ambito degli studi sulla ritrattistica russa di età cateriniana. Dell'opera non si trova menzione nelle biografie antiche di Lampi, né nelle memorie manoscritte di Soret, che pure abbondano di aneddoti sul suo soggiorno in Russia. Sfuggita a tutta la critica, essa trova degna collocazione tra i capolavori della ritrattistica internazionale di età neoclassica, sia per l'elevata qualità esecutiva, sia per la tensione psicologica che la pervade. L'artista vi compare a mezza figura, rivolto di tre quarti verso destra e con lo sguardo diretto all'osservatore. Indossa un ampio mantello, che ricopre una marsina dalla quale fuoriesce il colletto ricamato di una camicia bianca. La folta chioma è parzialmente ricoperta da un cappello nero piumato: l'ombra della tesa si posa sulla fronte, sfumando. La presenza degli attrezzi del mestiere – una piccola natura morta composta da una scatola di colori, un supporto inclinato, un raschietto e una tabacchiera, sul cui coperchio è delineato un ritratto virile – qualifica l'effigiato come pittore miniaturista. Come ci si poteva aspettare, Soret riprodusse questo stesso dipinto in una miniatura su smalto, attualmente non rintracciabile²⁸⁵.

Il ritratto di Nicolas Soret è, in primo luogo, una testimonianza del clima cosmopolita che caratterizzava la capitale russa negli ultimi anni del Settecento: è il segno tangibile dell'incontro fortuito e proficuo tra due artisti di diversa origine e formazione, in quel sovramondo che ruotava intorno alla persona di Caterina II. L'incrocio cronologico delle biografie dell'autore e dell'effigiato consente di collocare con sicurezza la realizzazione del dipinto tra il 1792 e il 1797, ossia nell'arco temporale che vide i due pittori operare, per la prima e unica volta, nella stessa città. Per entrambi il soggiorno russo rappresentò l'apice della carriera: impegnati in una frenetica attività – “Je travaillais toujours comme un forçat”, scriverà Soret nelle sue memorie – si dovettero incontrare sovente tra le due corti, quella di Caterina e quella

²⁸³ Castéra, 1809, II, p. 373, III, pp. 196-197, IV, p. 91.

²⁸⁴ Boissonnas, 1999, pp. 70-71, fig. 94. La stessa miniatura o una sua copia fu pubblicata, senza indicazione di paternità, da Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 52, tav. LI.

²⁸⁵ Naville, 1974, p. 347.

dei granduchi. Poi, poco dopo la morte della comune protettrice, le loro vite tornarono a scorrere separatamente, per non incontrarsi mai più. Lampi fece ritorno a Vienna nel marzo del 1797; Soret si trattenne in Russia fino al 1799, per poi stabilirsi definitivamente nella sua città natale, dove portò con sé il ritratto di Lampi.

L'esistenza di miniature *d'après* induce a una riflessione supplementare sul grado di recezione dell'arte di Lampi nella cultura figurativa del suo tempo. Il fenomeno si affianca alla prassi di far eseguire repliche e copie dei principali ritratti del maestro, invalsa sin dall'attività giovanile a Trento. Durante il periodo russo, la produzione di 'multipli' conosce un'impennata, tanto che quasi ogni ritratto del pittore trentino è affiancato da almeno una replica o copia antica. Simili circostanze rendono spesso problematica l'individuazione dei prototipi e la determinazione del grado di autografia dei singoli esemplari. Il caso più eclatante è fornito dalle già citate copie del bozzetto per un *Ritratto allegorico di Caterina II*, firmate dai pittori russi Fëdor Bognevskij e Anisim Belousov, risalenti al biennio 1795-1796: opere di grande qualità che, in assenza di segnature, difficilmente si sarebbero espunte dal catalogo del pittore. Stando così le cose, non è possibile generalizzare ed è opportuno procedere caso per caso, individuando principalmente nella qualità esecutiva delle opere il criterio discriminante. Alcuni indizi ci assicurano, comunque, che molte copie furono realizzate dal figlio maggiore del pittore, Giovanni Battista Lampi junior, attivo in Russia tra il 1796 e il 1804. Un caso esemplare è costituito dal *Ritratto di Aleksandr Nikolaevič Samojlov*, il cui prototipo firmato si conserva all'Ermitage (cat. 54): dell'opera si conoscono una copia a mezzo busto firmata e datata dal figlio²⁸⁶ (cat. 54a), una copia eseguita nel 1797 da Vladimir Borovikovskij²⁸⁷ e una possibile replica autografa (cat. 55).

5.10 Gli incisori d'après Lampi in Russia

Sono almeno quindici i dipinti del periodo russo di Lampi che furono riprodotti in incisione. Il principale artefice di questa vasta produzione su carta è un artista britannico, James Walker. Dopo un lungo periodo di oblio, i recenti studi condotti da Alan Bird²⁸⁸ e soprattutto Anthony Cross²⁸⁹ hanno gettato nuova luce sulla vicenda di questo prolifico artista, che fu lungamente attivo a Pietroburgo, dove nel 1785 venne nominato "incisore imperiale": un titolo importante anche se non esclusivo, dato che fu conferito contemporaneamente a Gavriil Ivanovič Skorodumov (1755-1792), incisore russo formatosi a Londra alla scuola di Francesco Bartolozzi²⁹⁰.

²⁸⁶ Cera, 1987, fig. 469.

²⁸⁷ Casagrande, 2001c, p. 270.

²⁸⁸ Bird, 1996.

²⁸⁹ Cross, 1993.

²⁹⁰ Cross, 1996, p. 27.

Nato intorno al 1760 da un capitano di nave mercantile, Walker apprese i rudimenti della professione dall'incisore Valentine Green. Nel 1784 partì per la Russia, dove rimase fino al 1802, con periodici ritorni in Inghilterra. Al suo fianco aveva la moglie Mary e il nipote John Atkinson, che divenne uno dei pittori prediletti di Paolo I. A Pietroburgo l'incisore strinse amicizia con Gabriel-François Doyen e frequentò il ministro Bezborodko e il consigliere di Stato Samojlov. Nel settembre del 1794, come Lampi, anche Walker fu nominato membro dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo. Nel 1802, durante il viaggio di ritorno a Londra, perse in mare tutte le matrici, circostanza che spiega la rarità delle sue stampe. Morì in luogo imprecisato, probabilmente in Inghilterra, intorno al 1822. Sono note sue incisioni da pittori contemporanei inglesi (Romney, Reynolds, Atkinson), russi (Šibanov, Levickij), italiani (Batoni), francesi (Greuze, Vigée Le Brun), tedeschi (Kügelgen) e svedesi (Roslin, Eriksen), ma anche da antichi maestri (Tiziano, Guido Reni, Rembrandt, Benedetto Luti, Pierre Mignard)²⁹¹. Le incisioni di Walker *d'après* Lampi, tutte realizzate a mezzotinto, sono di eccellente qualità e si segnalano per la particolare morbidezza del chiaroscuro e dello sfumato. Riproducono i ritratti a olio di Grigorij Potëmkin, di Charles Whitworth, del cavaliere d'Altesty, del conte Bezborodko (fig. 29), del principe Jusupov, di Caterina II, di Platon Zubov allo scrittoio, del conte Samojlov, del conte Stroganov e dei granduchi Alessandro e Costantino. L'opera di riproduzione dei ritratti di Lampi svolta da Walker a Pietroburgo, che presuppone un rapporto di reciproca stima e fiducia, trova un parallelo in quella svolta nel decennio precedente da Johann Peter Pichler a Vienna.

Una figura finora trascurata, che merita un approfondimento anche in virtù della sua appartenenza alla colonia artistica italiana, è il romano Salvatore Cardelli (Roma, 1773-ivi, 1840), attivo a Pietroburgo dal 1796 circa al 1819 e membro della locale Accademia²⁹². Incisore originale e di traduzione, realizzò soprattutto ritratti – tra cui le effigi degli zar Paolo I²⁹³ e Alessandro I e dell'architetto Vincenzo Brenna – e composizioni storiche ispirate alla campagna militare anti-francese del 1812-1813. In molte didascalie egli si firma con il titolo di “Graveur de Sa Majesté Imperiale”. Rovinskij elenca 67 incisioni²⁹⁴, tra cui è interessante ricordare il *Catafalco eretto nella chiesa cattolica di San Pietroburgo per le esequie del principe Federico Eugenio duca di Württemberg il 16 gennaio 1798*, che riproduce un apparato effimero ideato da Vincenzo Brenna, e l'incisione *Salma-ce ed Ermafrodito*, tratta da un'invenzione di Anton Raphael Mengs. Numerose anche le stampe tratte da dipinti di antichi maestri rappresentati nelle collezioni dell'Ermitage, come Leonardo, Giorgione, Tiziano, Guido Reni e Poussin. Car-

²⁹¹ Per l'elenco delle opere di James Walker si vedano Rovinskij, 1895, pp. 93-98 (limitatamente al periodo russo) e Cross, 1993, pp. 187-192.

²⁹² Kulakov, 1997.

²⁹³ Rovinskij, 1886-1889, III, 1887, p. 1443, n. 94. L'opera reca la scritta “Dessiné et gravé par Sal. Cardelli Romain”.

²⁹⁴ Rovinskij, 1895, pp. 313-316.



29. James Walker (da G. B. Lampi), *Ritratto di Aleksandr Bezborodko*, mezzotinto, 1795

delli, come già ricordato, incise un'opera di Lampi finora non rintracciata, il *Ritratto di Giacomo Trombara*, databile al triennio 1792-1794. L'incisione, forse realizzata entro il 1796, fu segnalata nel 1888 da Rovinskij²⁹⁵.

Tra i tedeschi va menzionato anzitutto Johann Christoph de Mayr (1764-1812)²⁹⁶, fratello del pittore vedutista Johann Georg, entrambi documentati in Russia già nel nono decennio del Settecento. Del primo, Rovinskij cita un ritratto del generale Pëtr Melissino²⁹⁷, ripreso da un ritratto di profilo disegnato da Lampi (cat. 68a). Con la ritrattistica del maestro trentino si cimentò anche Ignaz Sebastian Klauber (Augsburg, 1753-Pietroburgo, 1817), che nel 1796 fu chiamato nella capitale russa per dirigere la classe d'incisione dell'Accademia. Fu un incisore molto apprezzato in Russia, tanto che nel 1805 sarà nominato conservatore del gabinetto di stampe dell'Ermitage²⁹⁸. Klauber realizzò tre incisioni *d'après* Lampi, tutte posteriormente alla dipartita del pittore da Pietroburgo: nel 1798 il ritratto del conte Musin-Puškin²⁹⁹, nel 1802 quello del conte Stroganov³⁰⁰ (cat. 72a) e nel 1807 quello del conte Potocki³⁰¹ (cat. 98a). Infine, al belga Joseph Adrianus Clarot (Bruxelles, 1770-Vienna, 1820), allievo di Jacobé, fu affidata la traduzione a stampa del ritratto di Alfonso Miliotti, realizzata a Vienna nel 1796 (cat. 81a, 81c).

In chiusura di questo capitolo è opportuno ricordare, per completezza, che alcuni ritratti di Lampi verranno riprodotti a stampa fino a Ottocento inoltrato: nel 1809 Vincenz Kininger (Ratisbona, 1767-Vienna, 1851), professore di incisione all'Accademia di Vienna, riprodurrà il *Ritratto di Aleksandr Kurakin* dipinto da Lampi l'anno precedente³⁰² (cat. 119a); nel 1821 Egor Skotnikov (1782-1843) inciderà a Mosca il *Ritratto di Ivan Lazarev*³⁰³.

La diffusione dei ritratti di Lampi attraverso il *medium* cartaceo dell'incisione *d'après* fu dettata in primo luogo dalle esigenze di rappresentanza di una committenza altolocata e cosmopolita. È da credere, tuttavia, che anche il pittore l'abbia favorita e, in qualche misura, pilotata, stabilendo contatti diretti con gli incisori e mettendo a loro disposizione i prototipi, ma anche, in alcuni casi, fornendo un modello grafico. Questa proliferazione d'immagini si affiancò alla produzione di repliche e copie e sortì l'effetto di diffondere gli stilemi elaborati da Lampi su scala continentale, contribuendo non poco a consolidare e a perpetuare la sua fama.

²⁹⁵ Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 2051.

²⁹⁶ Rovinskij, 1895, pp. 416-418.

²⁹⁷ Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, p. 1265.

²⁹⁸ Rovinskij, 1895, pp. 338-349.

²⁹⁹ Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 1325-1326, n. 2; Miroļjubova, 1998, p. 37, cat. 27.

³⁰⁰ Casagrande, 2001a, pp. 81, 85, fig. 78.

³⁰¹ Pancheri, 2001a, p. 58, fig. 51.

³⁰² Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 1149-1150; Casagrande, 2001a, p. 89, fig. 93.

³⁰³ Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, p. 1164.

6. I rapporti con i committenti russi dopo il ritorno a Vienna (1797-1815)

Con la scomparsa di Caterina II e l'ascesa al trono dell'eccentrico Paolo I, il clima politico in Russia conobbe un brusco cambiamento. La situazione è descritta molto efficacemente in una pagina dell'abate Georgel, risalente all'anno 1800:

“Sous Catherine II, la cour de Saint-Pétersbourg étoit une des plus brillantes de l'Europe: la magnificence et les plaisirs y marchaient de pair avec l'ambition, l'intrigue et la politique. Paul I^{er} en a banni le luxe et les grâces, et n'y fait régner que la silencieuse terreur du despotisme, ou entendre que le fracas importun des armes. Une sombre tristesse semble avoir couvert d'un crêpe les vastes et superbes appartemens du palais impérial”³⁰⁴.

Dal suo osservatorio privilegiato, Lampi comprese assai per tempo che il favore del tutto eccezionale di cui aveva goduto presso la zarina era destinato a un repentino tramonto. Il nuovo zar stava allontanando dalla corte molte personalità in vista, come la principessa Daškova, che nello squallore dell'esilio fu immortalata dal pittore Salvatore Tonci³⁰⁵. Anche Platon Zubov, che era stato il principale protettore dell'artista, aveva prudentemente lasciato il Paese. Elisabeth Vigée Le Brun e Nicolas Soret, nelle loro memorie, descrivono il terrore irrazionale che la sola presenza di Paolo I sapeva suscitare in loro³⁰⁶. Stando così le cose, ben si comprende, da parte di Lampi, la decisione di lasciare la Russia: egli prese atto che per la sua carriera era venuto il momento di voltare pagina. A Vienna il suo ritorno era dato per imminente già alla fine del 1796, come attesta una lettera del pittore Martin Johann Schmidt datata 26 dicembre³⁰⁷. La partenza slitterà fino ad aprile, probabilmente in coincidenza con il trasferimento della corte a Mosca per l'incoronazione del nuovo zar (5 aprile 1797): lo stesso mese la “Gazzetta di San Pietroburgo” riferiva che “Lampi, la moglie, il figlio e il servitore Ferdinando Geleckert, che risiedevano all'albergo Londra al numero 22, sono partiti”³⁰⁸. “Nell'atto di accomiatarsi dall'imperatore Paolo I – scrive Rosati – gli presentò una nota dei suoi crediti verso la defunta, che ammontava a 20.000 rubli! Un'altra ne consegnò al segretario conte Subow, e senz'attendere la risposta si mise in viaggio. Giunto a Vienna ricevette per mezzo dell'ambasciatore russo l'importo dovutogli dalla czarina, mentre il conte Subow compì quanto a lui si spettava, quando per ordine di Paolo I si portò a Vienna, ove il Lampi dava compimento ad un ritratto di lui”³⁰⁹.

All'età di quarantacinque anni, il pittore faceva così definitivamente ritorno negli Stati Ereditari austriaci, forte di un bagaglio di onori e riconoscimenti che

³⁰⁴ Georgel, 1818-1818, VI, 1818, pp. 350-351.

³⁰⁵ Komelova, 1998, p. 39, cat. 29.

³⁰⁶ Vigée Le Brun, 1984, II, pp. 28-29; Naville, 1974, p. 359.

³⁰⁷ Garzarolli-Thurnlackh, 1925, p. 159.

³⁰⁸ Casagrande, 2001a, p. 93, nota 101.

³⁰⁹ Rosati, 1925, p. 103.

pochi artisti in Europa potevano vantare. Sapeva che a Vienna sarebbe stato immediatamente reintegrato sulla cattedra di pittura di storia all'Accademia di Arti Figurative, che durante la sua assenza era stata affidata *pro tempore* al collega Hubert Maurer: e così avvenne. Inoltre il grado di maggiore raggiunto alla corte degli zar gli valse nuovi onori nella città che aveva lasciato da semplice suddito: il nuovo imperatore Francesco, ch'egli aveva immortalato dodici anni prima nelle vesti di 'principe ereditario', gli dimostrò la sua benevolenza elevandolo nel settembre del 1798 al rango di cavaliere dell'Impero. La nomina a cittadino onorario di Vienna, avvenuta il 18 giugno dell'anno successivo, perfezionò la sua integrazione nel tessuto sociale della capitale austriaca.

In quasi sei anni di attività in Russia, Lampi aveva raggiunto un considerevole livello di agiatezza, sottolineata concordemente dalle fonti. Si deve però considerare che l'artista, al momento di lasciare Pietroburgo, vantava ancora numerosi crediti inevasi. Ancora nel maggio del 1798 egli indirizzava all'ambasciatore russo a Vienna, conte Andrej Razumovskij, una lettera nella quale richiedeva il pagamento di un credito 12.000 rubli per dipinti commissionatigli da Caterina II³¹⁰. Forte della ricchezza accumulata, il pittore acquista a Vienna un intero palazzo ubicato nel sobborgo di Leopoldstadt, al numero 331 dell'attuale Taborstraße, già sede di un albergo all'insegna dell'Orso Nero³¹¹. Qui stabilisce il suo nuovo *atelier* e qui raduna, nel corso degli anni, una considerevole collezione d'arte e di numismatica. Tra i dipinti citati nel 1823 da Franz Heinrich Böckh figura un *Ritratto di Pietro il Grande a cavallo* di Francesco Casanova³¹², forse identificabile con il dipinto dello stesso soggetto passato in seguito nella collezione Liechtenstein³¹³. La presenza di un'opera siffatta in casa di Lampi può certamente essere letta come un riflesso dei profondi legami da lui stabiliti col mondo russo.

Posto mano al completamento di alcuni ritratti lasciati incompiuti a Pietroburgo, come quello del giovane re di Svezia Gustavo IV Adolfo (cat. 111), il pittore è ben presto impegnato in nuove commissioni. È spesso al servizio della corte asburgica, ma non con la qualifica di *Kammermaler*. Va inoltre notato che il regno di Francesco II/I sarà caratterizzato da una grande sobrietà nel cerimoniale e nello stesso tenore di vita dei sovrani, che si compiacciono di adottare costumi e abitudini borghesi. Come annotava nel 1799 l'abate Georgel, "la cour impériale de Vienne est de toutes les cours de l'Europe celle où il règne le plus de simplicité. Les souverains y vivent sans pompe et sans éclat; on n'y connoît la magnificence que les jours de gala et de grande cérémonie"³¹⁴. Nulla di più distan-

³¹⁰ Casagrande, 2001a, p. 89.

³¹¹ I Lampi risultano abitare nel sobborgo di Leopoldstadt fin dal 1806, quando ricevono la visita di Carl Bertuch. Cfr. Bertuch, 1808-1810, II, 1810, p. 41. L'indirizzo esatto "Leopoldstadt Nr. 331" viene riportato per la prima volta da Böckh, 1822, p. 255. La denominazione della casa come "Schwarzer Bär" è riportata da Weschel, 1824, p. 583.

³¹² Böckh, 1823, p. 111.

³¹³ Per un'illustrazione si veda Donzelli, 1957, p. 58, fig. 78.

³¹⁴ Georgel, 1817-1818, VI, 1818, p. 77.

te, dunque, dai fasti cateriniani. I rapporti tra le due corti sono comunque molto cordiali e nell'agosto del 1799 si celebrarono a Vienna le nozze tra l'arciduca Giuseppe, palatino d'Ungheria, e la granduchessa Alessandra Pavlovna.

Tra le personalità ritratte da Lampi in questo torno d'anni, elencate da Franz Heinrich Böckh "secondo l'ordine di commissione", figurano due esponenti dell'aristocrazia russa: un principe "Galizin" e una contessa "Orloff"³¹⁵. L'esecuzione di entrambi i ritratti va collocata cronologicamente entro la prima metà del primo decennio dell'Ottocento, in quanto sono menzionati dopo quello del borgomastro di Vienna Stephan von Wohlleben, del 1801, e prima di quello di Antonio Canova, datato 1806. Il primo dipinto viene identificato in questa sede con il *Ritratto del principe Boris Golitsyn* dell'Ermitage (cat. 116), che presenta forti affinità stilistiche con la produzione di Lampi successiva alla *Jahrhundertwende*, e in particolare con il *Ritratto di Anton von Leeb*, firmato e datato 1812³¹⁶. Il secondo dipinto menzionato da Böckh non è stato finora rintracciato.

6.1 Il ritratto di Platon Zubov del 1802

Al 1802 risale un nuovo, spettacolare ritratto di Platon Zubov, oggi conservato all'Ermitage (cat. 115). Dopo l'assassinio di Paolo I, cui aveva partecipato in prima persona, il principe serenissimo era tornato in auge a corte ed è in questa particolare congiuntura che si colloca la realizzazione di un nuovo ritratto celebrativo, l'ultimo di una incalzante serie firmata da Lampi. L'effigiato, stante al centro della composizione, è raffigurato in un atteggiamento imperioso, sottolineato dallo sguardo altezzoso e dalla gestualità delle braccia e delle mani: la destra stringe il bastone del comando, la sinistra si appoggia all'elsa della sciabola. L'impennarsi del destriero bianco sulla sinistra, trattenuto a stento da un paggio moro, conferisce all'immagine un tono eroico, mentre la bandiera ricadente dall'asta alle spalle dell'effigiato offre al pittore l'occasione di prodursi in un impeccabile esercizio di panneggio.

Tra le cariche militari conferite a Zubov da Caterina II vi era quella di capitano della flotta del Mar Nero: a questa dignità fa probabilmente riferimento l'ambientazione sulla riva del mare, mentre un veliero da guerra sta cannoneggiando un invisibile nemico. Il cannone e le bombe visibili in primo piano alludono invece alla sua carica di generale in capo dell'artiglieria. La composizione ricorda da vicino un dipinto realizzato per la corte russa un trentennio prima, il *Ritratto del granduca Pavel Petrovič* di Stefano Torelli³¹⁷ (cat. 114a): in esso lo zarevič è infatti raffigurato stante, in alta uniforme militare, in compagnia di un paggio moro che gli regge l'elmo, a pochi passi dalla riva del mare, mentre in lontananza si scorge un veliero. Per la figura del paggio moro Torelli si era a sua volta ispirato alla ritrattistica di Hyacinthe Rigaud. Questi rimandi confermano la propen-

³¹⁵ Böckh, 1825, p. 425.

³¹⁶ Cfr. Pancheri, 2001d, pp. 287-288, fig. 179.

³¹⁷ Graziani, 2005, pp. 158-159, 161, 291-292, n. 77, fig. 81.

sione di Lampi a collocarsi consapevolmente su una linea di continuità con la ritrattistica di corte di antico regime, anche se questa poteva apparire, già agli occhi dei suoi contemporanei, una scelta compiuta fuori tempo massimo. Oltre alle insegne cavalleresche, sulla divisa rossa del principe è appuntato il ritratto in miniatura di Caterina II, dono della defunta imperatrice: un altro dettaglio che induce a considerare il dipinto in esame, nonostante la data di realizzazione, un'ultima epifania dei fasti artistici dell'età cateriniana.

Secondo quanto riferito dall'*Allgemeines Künstlerlexikon* del 1808, la tela fu spedita a Pietroburgo "intorno al 1803" dietro il favoloso compenso di duemila luigi d'oro³¹⁸. Esiste un bozzetto preparatorio, solo recentemente riconosciuto come tale, nelle collezioni della Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Vienna, dove pervenne nel 1822 con la donazione del conte Anton von Lamberg-Sprinzenstein (cat. 114).

6.2 *Le commissioni di Andrej Razumovskij e Aleksandr Kurakin, ambasciatori di Russia a Vienna*

Nel corso del primo quarto dell'Ottocento la diplomazia russa a Vienna fu guidata da due illustri personalità, il conte – poi principe – Andrej Kyrillovič Razumovskij, avversario di ogni politica filo-napoleonica, e il principe Aleksandr Borisovič Kurakin, che prese il posto del primo dal 1806 al 1808, dopo l'effimera pace con la Francia conclusa a Tilsit. È sintomatico che entrambi i ministri si siano rivolti a Lampi per alcune importanti commissioni: ai loro occhi, come a quelli di molti altri aristocratici russi di passaggio per Vienna, il pittore trentino doveva ancora rappresentare, nonostante il cambiamento delle mode, l'epoca d'oro dell'età cateriniana e il suo nome una sicura garanzia.

Figlio del conte Kyrill Grigorievič – che conosciamo attraverso un superbo ritratto di Pompeo Batoni³¹⁹ – Andrej Razumovskij era nato il 22 ottobre 1752³²⁰. Apparteneva dunque alla generazione di Canova e di Lampi, i due artisti che, unitamente all'architetto Louis Montoyer, maggiormente contribuirono a dare forma ai suoi ambiziosi progetti artistici e al suo desiderio di bellezza. Le sembianze del giovane Andrej ci sono note grazie a un ritratto del pittore svedese Alexander Roslin, eseguito a San Pietroburgo nel biennio 1776-1777. Il dipinto fu illustrato nel 1911 da Vrangell³²¹ e si conserva oggi alla National Gallery of

³¹⁸ *Lexikon*, 1808, p. 665: "Um 1803. sandte er [Lampi] nach St. Petersburg das Bildnis des Fürsten Subow in Lebensgröße, welches derselbe – unglaublich zu hören! mit zweytausend Louis d'or bezahlt haben soll".

³¹⁹ Clark, 1985, pp. 303-304, cat. 299, fig. 274.

³²⁰ Razumovsky, 1998, p. 26.

³²¹ Vrangell, 1911, p. 64. All'epoca il ritratto si trovava nella collezione del principe W. Kotchoubey a Dikanka, presso Poltava.

Victoria di Melbourne³²². Esso ci mostra un elegante giovanotto imparruccato, con grandi occhi quasi a mandorla sormontati da folte sopracciglia brune. Il ritratto precede di pochi mesi il primo soggiorno del conte a Vienna: un'esperienza fondamentale nella sua vita, che si protrasse fino al 1779, data della sua nomina ad ambasciatore di Russia presso la corte borbonica di Napoli³²³. In Italia Razumovskij entrò in contatto con Angelika Kauffmann e Philipp Hackert, di cui divenne uno dei più importanti committenti. Rientrato a Vienna, Andrej riprese a frequentare il salotto della contessa Marie Wilhelmine von Ulfeld, moglie del conte Franz Joseph von Thun, appartenente al ramo boemo della nobile famiglia trentina. In casa Thun i visitatori erano attirati, oltre che dall'eccellente musica che vi si eseguiva, dalla presenza di tre graziose figliole: Elisabeth, Christiane e Caroline, immortalate in un singolarissimo ritratto di Heinrich Füger³²⁴. Andrej mise gli occhi sulla maggiore delle tre, Elisabeth, che il 4 novembre 1788 divenne sua moglie.

La contessa Thun-Razumovskij, una donna dal fascino discreto, fu effigiata in varie occasioni e circostanze: un dipinto a tre quarti di figura si deve ancora al pennello di Füger e si conserva oggi al Museo Puškin di Mosca³²⁵; un altro è opera di Elisabeth Vigée Le Brun e fu inciso dal calcografo viennese Franz Valentin Durmer³²⁶ (cat. 124a). In quest'ultima immagine la contessa appare adagiata su di un sofà nell'atto di indicare una miniatura raffigurante il marito. La stampa reca una dedica "a S. E. Madame le Comtesse de Thunn née Comtesse d'Ulfeld", madre dell'effigiata, che morì il 9 maggio 1800: questa data funge evidentemente da sicuro *terminus ante quem* per il dipinto, che fu realizzato a Vienna presumibilmente tra il 1792 e il 1795, durante il primo soggiorno viennese della pittrice³²⁷. Le sembianze di Elisabeth von Thun sono state in passato erroneamente riconosciute in una miniatura su avorio assegnata a Lampi, che va piuttosto ricondotta a un prototipo su tela di Vladimir Borovikovskij conservato alla Galleria Tret'jakov³²⁸.

Nel 1792 Razumovskij era stato nominato ambasciatore a Vienna, ufficio che mantenne anche dopo la morte di Caterina II, fino al dicembre del 1799, quando venne sollevato dall'incarico. Andrej decise allora di fare ritorno alla tenuta paterna di Baturin, in Ucraina. Tornò alla vita politica solo dopo l'assassinio di Paolo I e nell'agosto del 1801 presenziò all'incoronazione di Alessandro I a Mosca. Entro la fine dello stesso anno tornò a Vienna per riprendere il suo posto all'am-

³²² Hoff, 1967, pp. 112-113, 200, fig. 162.

³²³ Un primo viaggio in Italia risale al 1776, quando si recò a Venezia in qualità di "inviato straordinario" della corte russa. Cfr. Castéra, 1809, II, pp. 380-381.

³²⁴ Stix, 1925, p. 86, nn. 29, 30, tavv. XXIII, XXIV; *Angelika Kauffmann*, 1968, p. 113, cat. 219, ill.; Keil, 2009, p. 246, n. WV 156.

³²⁵ Antonova, 1995, p. 637.

³²⁶ Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1854.

³²⁷ Un ritratto della "comtesse Rasowmoffska" è elencato in Vigée Le Brun, 1984, p. 347.

³²⁸ Lamp, 1959, p. 287, fig. 4.

basciata, trasferita in palazzo Paar, che divenne il covo dei nemici della Francia, ma anche uno dei luoghi più mondani della capitale.

Un ritratto morale di Andrej Razumovskij ci è fornito dal conte Semën Voroncov, ambasciatore russo a Londra, che in una lettera al fratello scriveva:

“Questo ambasciatore, con i suoi grandi talenti, è l'uomo più corrotto del mondo. Sposato con una donna amabile e che gli è molto attaccata, la rende infelice. È incessantemente occupato a sedurre le donne degli altri (cosa che non è difficile in quel Paese) e si dà una gran daffare solo per potersene poi vantare. È indebitato oltre quanto può pagare e malgrado ciò continua a vivere a spese dei suoi protettori in un lusso e in una profusione stravaganti”³²⁹.

Di questa profusione di ricchezze beneficiò in misura particolare il mondo musicale viennese ed è ben nota la protezione accordata dall'ambasciatore a Ludwig van Beethoven. In questa sede si dovrà almeno ricordare che il trio “opera 11”, composto intorno al 1797, è dedicato alla contessa Elisabeth von Thun, mentre i tre celebri quartetti per archi “opera 59” sono universalmente noti come “Quartetti Razumovskij”. I biografi riferiscono che il conte stesso suonava come secondo violino nell'*ensemble* d'archi da lui fondato.

Nel 1803 iniziarono i lavori di costruzione del palazzo che l'ambasciatore decise di erigere per sé sulla Landstrasse, in una tenuta suburbana che aveva acquistato negli anni precedenti e che era tanto vasta da giungere a lambire la riva destra del Danubio. All'impresa architettonica egli dovette attribuire un alto significato anche sul piano strettamente personale, se alla conclusione dei lavori decise di farsi effigiare da Giovanni Battista Lampi ostentando la pianta dell'edificio (cat. 124). Il progetto del complesso si deve all'architetto belga Louis Montoyer, raffinato interprete del gusto neoclassico tra Bruxelles e Vienna, dove era stato chiamato dal duca Alberto di Sassonia³³⁰. L'edificio presenta nelle facciate esterne linee piuttosto severe, mentre riserva alla fronte sul giardino il suo volto più gentile. A definirne lo stile, di stretta osservanza neoclassica, sono soprattutto i due grandiosi pronai ionici, l'uno tetrastilo, l'altro esastilo. Nel corpo sul giardino si segnala la “sala bianca”, detta anche Beethoven-Saal, perché vi ebbe luogo la prima esecuzione della Quinta Sinfonia. In questa ala del complesso si trovavano anche la “sala del bigliardo”, la biblioteca e, infine, il *Canova-Saal*, che sarebbe stato completato solo nel 1814 con l'arrivo da Roma di una tanto agognata opera originale di Canova.

Frattanto, il 13 novembre 1805 Napoleone aveva occupato Vienna e poche settimane dopo ad Austerlitz aveva sbaragliato gli eserciti alleati della Terza Coalizione: fu in questo clima di mobilitazione bellica che avvenne lo scoprimento del monumento a Maria Cristina di Canova. La Russia rimase in stato di guerra con la Francia sino alla pace di Tilsit (7 luglio 1806), avvenimento che segnò

³²⁹ Razumovsky, 1998, pp. 164, 284, nota 14.

³³⁰ Il cantiere fu affidato al capomastro Josef Meissl, al quale si devono i disegni pervenutici, conservati presso l'archivio della città. Il cantiere del palazzo vero e proprio si chiuse nel 1807, mentre i lavori al cosiddetto Gartentrakt, ossia il corpo sul giardino, si protrassero fino al 1812.

una nuova interruzione della carriera diplomatica di Razumovskij. Ma un'altra e ben più grave sciagura colpì di lì a poco il conte Andrej: rientrata a Vienna in modo avventuroso dal regno di Napoli, anch'esso occupato dai francesi, sua moglie Elisabeth morì improvvisamente il 23 dicembre 1806. Risale a questo "annus horribilis" la realizzazione da parte di Lampi del celebre *Ritratto di Canova sullo sfondo del Monumento funerario di Maria Cristina* (cat. 124b). L'opera, oggi appartenente alla collezione Liechtenstein, era stata espressamente commissionata dal conte Razumovskij, come ricorderà nel 1825 Friedrich Heinrich Böckh³³¹. Essa è senza dubbio la più importante icona canoviana realizzata nel territorio della Monarchia asburgica, anche in virtù dell'eco esercitata dall'incisione di traduzione realizzata nel 1808 da Michele Benedetti, sempre su commissione di Razumovskij. Della stampa si trova esplicita menzione in una lettera inviata dal diplomatico a Canova il 19 luglio 1808, alla quale furono allegati alcuni esemplari *ante litteram*. In essa la doppia commissione del dipinto e dell'incisione vengono qualificati come "un pubblico omaggio che l'ammirazione e la stima rendono al talento e ai capolavori di uno dei più grandi artisti del nostro secolo"³³². Il dipinto, esposto alla mostra accademica del 1813, suscitò grande ammirazione nella capitale, come testimoniano le numerose repliche eseguite dal figlio del pittore, Giovanni Battista Lampi junior, la più nota delle quali, già nella celebre collezione del conte Anton von Lamberg-Sprinzenstein, ex ambasciatore austriaco a Napoli, si conserva oggi alla Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Fu inoltre inciso "a contorni" dal poco noto Ferdinand Ruscheweyh e pubblicato nel 1808 sul periodico viennese "Prometheus"³³³. L'iniziativa di commissionare un ritratto di Canova al ritrattista più alla moda della città ci assicura che fin dall'estate del 1805 – quando poterono aver luogo le sedute di posa – il conte aveva in animo di creare una sala canoviana nel proprio palazzo. Razumovskij aveva avuto modo di conoscere lo scultore in Italia e la già citata lettera del 1808 fa riferimento a un accordo stabilito da tempo: com'è noto a Vienna era attesa inizialmente una *Venere*, per la quale Canova conosceva "le lieu de l'emplacement": lo scultore aveva dunque avuto modo di visitare l'erigenda residenza dell'ambasciatore nel 1805. Razumovskij si diceva impaziente di entrare in possesso della statua, che – come gli aveva riferito l'architetto Stasov di ritorno da Roma – era ormai terminata. Egli si era già attivato per approntare la sala destinata alla sua collocazione e si affidava alle indicazioni dello scultore, lamentando la sopraggiunta scomparsa dell'architetto Montoyer, che avrebbe dovuto dirigere i lavori. In una lettera spedita a Canova da Mosca il primo agosto del 1808 anche il pittore Antonio Vighi accennava alla *Venere*, esibendo nel contempo una

³³¹ Per una scheda aggiornata dell'opera si rinvia a Pancheri, 2003b. Si veda inoltre Pancheri, 2009b.

³³² Pancheri, 1996-1998b.

³³³ "Prometheus", IV Heft, Wien 1808, tavola fuori testo. Nell'indice si legge: "Beylage: das Bildnis Canova's, gemahlt von Lampi, in Umriß gest. von Ruscheweyh". Il foglio misura 220 x 130 mm, l'immagine 103 x 83 mm. È interessante notare che sulla rivista, edita da Leo von Seckendorf e Josef Ludwig Stoll, scriveva anche il Fernow. La stampa è menzionata da Girardi, 1937, p. 33, nota 1.

nuova commissione, quella di una statua di *Ebe* o di altro soggetto a scelta dello scultore, questa volta per conto di Aleksej Razumovskij, fratello di Andrej³³⁴. Le cose, com'è noto, andarono per le lunghe e non secondo gli auspici: nel 1812 la *Venere* fu rimpiazzata con una statua di nuova concezione, la *Danzatrice con cembali*, che giunse a Vienna solo due anni più tardi³³⁵ (fig. 30).

Il 1814 fu un anno cruciale nella vita del conte Andrej: la battaglia di Lipsia aveva decretato la fine della potenza napoleonica e dunque il trionfo della politica antifrancese da sempre perseguita dall'ambasciatore, che tornò così alla guida della diplomazia russa in Austria. Il 31 marzo Alessandro I entrava con le sue truppe in Parigi: dalla capitale occupata, il 23 maggio successivo, Razumovskij scriveva a Canova per pregarlo di accelerare il più possibile la spedizione della *Danzatrice*. In ottobre essa giungeva finalmente a destinazione, giusto in tempo perché lo zar e le innumerevoli personalità convenute a Vienna per il Congresso potessero ammirarla. Ma la sorte volle punire in un sol colpo l'ospite munifico, il collezionista e l'esteta: è ormai entrato nella leggenda l'incendio scoppiato a palazzo Razumovskij la notte tra il 31 dicembre e il primo gennaio del 1815, al termine del ballo di San Silvestro. Il fuoco divampò nell'ala del giardino, dove numerose opere d'arte perirono, e con esse preziosi arredi e gran parte della biblioteca. Secondo quanto riferisce Constant von Wurzbach, "capolavori d'arte, dipinti, statue, tra le quali alcune di Canova, vennero gettate nel cortile attraverso le finestre"³³⁶. L'edificio principale fu invece risparmiato. Una vignetta apparsa in un giornale dell'epoca mostra l'ambasciatore accasciato e in lacrime, presso il Gartentrakt ancora in fiamme. A sua parziale consolazione, oltre a un ingente prestito in denaro, lo zar gli conferì poco dopo il titolo di principe, con il quale appose la propria firma all'atto finale del Congresso di Vienna. A ulteriore consolazione, nel 1816 il sessantaquattrenne Andrej convolò a nuove nozze con la contessa Constantine Thürheim, di trent'anni più giovane.

Durante l'incendio andò distrutta una delle perle della collezione dell'ambasciatore, la *Cena in Emmaus* di Giovanni Bellini, già citata da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite* e incisa nel 1760 da Pietro Monaco, poco prima che entrasse nella quadreria del conte Anton Maria Zanetti³³⁷. Molte altre opere, tuttavia, si salvarono³³⁸: nessun danno rilevante riportarono i due ritratti di Lampi e la stessa *Danzatrice*.

Dopo Roslin e Lampi, altri artisti immortalarono il volto del principe, in età sempre più avanzata. Isabey e Moritz Daffinger lo ritrassero in miniatura, Giuseppe Lancedelli lo effigiò in litografia nel 1834 e un ultimo, patetico ritratto senile venne realizzato l'anno successivo da Ferdinand Georg Waldmüller. Negli anni

³³⁴ Pavanello, 1998, p. 70, nota 15.

³³⁵ Schlegel, 1988, pp. 43-49, figg. 16-19.

³³⁶ Wurzbach, 1856-1891, XXV, 1873, p. 8.

³³⁷ Per l'incisione si veda Apolloni, 2000, pp. 298-299.

³³⁸ Sulla natura e sul destino della collezione Razumovskij rinvio, per brevità, al mio contributo comparso negli Atti della VII Settimana Canoviana di Possagno: Pancheri, 2009b.

30. Antonio Canova, *Danzatrice con cembali*, 1809-1814. Berlino, Staatliche Museen (già a Vienna nella collezione di Andrej Razumovskij)



Trenta del Novecento queste opere si trovavano ancora a Vienna presso i discendenti³³⁹. Alla sua morte, avvenuta a Vienna nel 1836, la vedova vendette il palazzo al principe Alois II von und zu Liechtenstein, che si aggiudicò anche il ritratto di Canova. La *Danzatrice* fu invece acquistata dal barone Salomon Rothschild e rimase presso l'illustre famiglia fino alla sua apparizione sul mercato antiquario londinese e al successivo acquisto, nel 1981, da parte dei Musei Statali di Berlino.

Risale al 3 giugno 1812 una lettera di raccomandazione in favore del miniaturista ginevrino Henri-François-Gabriel Viollier inviata dal principe Kurakin, all'epoca ambasciatore a Parigi, al collega Razumovskij: "Ses connaissances dans toutes les branches des beaux-arts – scriveva Kurakin – lui garantiront, je l'espère, la bienveillance de votre Altesse"³⁴⁰. Dal tenore della missiva risulta evidente che i due diplomatici erano in ottimi rapporti personali e accomunati dall'interesse per l'arte.

³³⁹ Girardi, 1937, p. VII, tavv. II, IV, VI.

³⁴⁰ Boissonnas, 1999, p. 25.



31. Vladimir Borovikovskij, *Ritratto di Aleksandr Kurakin*, 1801-1802. Mosca, Galleria Tret'jakov

A giudicare dal numero e dalla varietà di ritratti che lo raffigurano, Aleksandr Borisovič Kurakin dovette essere preda di una narcisistica ossessione per la propria immagine³⁴¹. Già in gioventù si era fatto ritrarre dallo svedese Alexander Roslin e dal britannico Richard Brompton³⁴², mentre a metà circa dell'ultimo decennio del secolo si era rivolto, per la stessa ragione, a Lampi (cat. 73). Dopo la sua ascesa alle più alte cariche del gabinetto imperiale, grazie alla fiducia accordatagli da Paolo I, molti altri pittori si cimentarono con la sua effigie: Vigée Le Brun lo ritrasse due volte a Pietroburgo nel 1797³⁴³ e Ludwig Guttenbrunn a Mosca nel 1801³⁴⁴. Poco dopo Vladimir Borovikovskij lo immortalò in un fastoso ritratto a tutta altezza oggi conservato alla Galleria Tret'jakov di Mosca (fig. 31). Durante il soggiorno parigino, colse l'occasione di farsi ritrarre da Jean-Baptiste Regnault, in un dipinto inciso nel 1812 da Nikolaj Utkin³⁴⁵.

³⁴¹ Sull'iconografia di Aleksandr Kurakin si veda preliminarmente Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 1147-1152.

³⁴² Vedi in proposito Golombiewski, 1911.

³⁴³ Vigée Le Brun, 1984, II, pp. 64, 350. Un esemplare firmato e datato si conserva all'Ermitage. Cfr. Nemilova, 1986, p. 416, n. 321.

³⁴⁴ San Pietroburgo, Ermitage. Cfr. Nikulin, 1987, p. 458, n. 389. Un altro ritratto di Guttenbrunn, risalente al 1800, si trova al Museo Statale Russo. Cfr. Goldovskij, 1998, p. 83, n. 149.

³⁴⁵ Miroljubova, 1990, p. 309, cat. 230.

I due ritratti che Lampi eseguì per lui a Vienna (cat. 119, 120) si collocano dunque all'interno di una variegata iconografia: essi furono realizzati nel 1808, all'epoca in cui il principe ricopriva l'ufficio di ambasciatore di Russia presso la corte asburgica. In entrambe le versioni, una a tutta altezza e l'altra al ginocchio, egli si presenta come l'artefice della pace tra Francia e Russia siglata il 7 luglio 1807 a Tilsit³⁴⁶, la cittadina della Prussia Orientale che era stata teatro dello storico incontro tra Napoleone e Alessandro, dopo la disfatta degli eserciti della Quarta Coalizione a Eylau e a Friedland. Kurakin aveva stilato il testo del documento in qualità di consigliere segreto: questa sua funzione è messa in grande risalto nel ritratto, nel quale è visibile un esemplare del trattato stesso, una statua allegorica raffigurante la Pace e, sullo sfondo, il Tempio di Giano (sull'architrave corre l'iscrizione latina "TEMPLVM IANI CLAVSVM"). Dalla prima versione dell'opera l'incisore Vincenz Kininger trasse nel 1809 una magnifica incisione³⁴⁷, mentre una copia firmata da Giovanni Battista junior e datata 1811 si conserva al Museo di Jaroslavl'.

6.3 I ritratti della contessa Tolstoj, della baronessa Aleksinova, della contessa Saltykova e di Madame Ribeaupierre

Nel proprio diario di viaggio pubblicato a Weimar tra il 1808 e il 1810, il pubblicista tedesco Carl Bertuch riferisce di una visita da lui effettuata nei primi mesi del 1806, in compagnia di tale signor von Brenner, all'abitazione di Lampi nel sobborgo di Leopoldstadt³⁴⁸. Il pittore non era in casa ma i due furono ricevuti cordialmente dal figlio, Giovanni Battista junior, che fece loro visitare l'*atelier* del padre. Nelle sue *Bemerkungen*, Bertuch annota di aver potuto ammirare in quella occasione un grande "ritratto di gruppo" raffigurante una contessa Tolstoj con il suo fratellino in vesti allegoriche. "La giovane contessa, descritta attraverso attributi come la Virtù, siede in un luogo ameno. Davanti a lei riposa il piccolo fratello biondo con un gambo di gigli e un agnello come l'Innocenza; la Virtù è nell'atto di coronarlo d'alloro". L'accurata descrizione consente di identificare l'opera con un ritratto pubblicato nel 1909 da Nikolaj Michajlovič, che lo assegnava erroneamente a Giovanni Battista junior (cat. 117). In esso Lampi si dimostra perfettamente a proprio agio nel rivestire il doppio ritratto di significati allegorici, senza con questo appesantire l'immagine che si rivela un piccolo capolavoro di neoclassica eleganza e compostezza.

Reca la firma e la data del 1807 un notevole ritratto femminile venduto dalla casa d'aste Kende di Vienna il 24 novembre 1917 (cat. 118). In quella sede l'effigiata, assisa in uno scenario naturale con un canestro di rose sulle ginocchia, fu identificata con la baronessa Aleksinova, dama di corte a Pietroburgo durante il regno di Alessandro I. Il dipinto, di cui da allora si sono perdute le tracce, va

³⁴⁶ Scopa, 1954, pp. 206-207.

³⁴⁷ Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 1149-1150, n. 13; Komelova, 1991, pp. 196-197, cat. 83.

³⁴⁸ Bertuch, 1808-1810, II, 1810, pp. 38-43.

dunque incluso tra quelli eseguiti dal pittore a Vienna su commissione di esponenti dell'aristocrazia russa di passaggio o di stanza nella capitale austriaca.

Al catalogo ultimo di Lampi va confermato anche il ritratto della contessa Natal'ja Golovkina, andata in sposa nell'aprile del 1801 al conte Aleksandr Saltykov (cat. 121): una donna che Nikolaj Michajlovič definiva "d'une beauté remarquable, qu'elle conserva jusqu'à la vieillesse"³⁴⁹. L'opera, pubblicata nel 1906 dallo stesso granduca con un'attribuzione dubitativa al nostro pittore, è stata in seguito dimenticata dalla critica, ancorché si tratti di uno dei più importanti e innovativi ritratti muliebri realizzati dal pittore tra il primo e il secondo decennio dell'Ottocento.

Un 'caso' irrisolto è quello del ritratto della contessa Potëmkin come Ebe, citato da Adelung tra le opere eseguite da Lampi durante il soggiorno russo (cat. 122), ma di cui esiste una replica con varianti realizzata certamente a Vienna (cat. 123). Il dipinto, oggi nelle collezioni del Landesmuseum di Darmstadt, reca infatti la firma "Professore *de* Lampi Pinxit.", formula che colloca la sua esecuzione posteriormente al conferimento del titolo nobiliare, avvenuto nel 1798. In assenza di informazioni più dettagliate, è possibile ipotizzare che la replica sia stata commissionata a Lampi nel 1809, in occasione del matrimonio della contessa con Alexandre Ribeaupierre, diplomatico di origine francese che prestò servizio all'ambasciata russa di Vienna.

6.4 *La zarina Elisabetta in visita all'atelier (11 gennaio 1815)*

Nel settembre del 1814 si apriva a Vienna il gran sipario del Congresso. Nella febbrile vita mondana suscitata dalla straordinaria assise s'impose immediatamente all'attenzione di delegati e ospiti il miniaturista francese Jean-Baptiste Isabey, giunto in Austria con Talleyrand, mentre l'astro in ascesa della ritrattistica europea era oramai il britannico Thomas Lawrence, che per il principe reggente d'Inghilterra andava ritraendo tutti i vincitori di Napoleone. La ricerca dell'ultima moda internazionale offuscò solo in parte la fama dell'ormai anziano pittore trentino, che fu incaricato di effigiare, tra gli altri delegati, l'inviato pontificio cardinale Ercole Consalvi³⁵⁰. Inoltre, come attesta il diario del letterato mantovano Giuseppe Acerbi, che fu a Vienna tra il settembre e il dicembre del 1814³⁵¹, nella sede dell'Accademia in Annagasse erano esposte al pubblico due grandi opere del pittore, da poco terminate: i ritratti del principe Joseph von Schwarzenberg³⁵² e dell'ambasciatore Razumovskij (cat. 124).

³⁴⁹ Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 22, tav. XXII.

³⁵⁰ Pancheri, 2001d, pp. 288, 290, fig. 182.

³⁵¹ Acerbi, 1972, p. 90: "V'erano due ritratti del Lampi bellissimi (Schwarzenberg, fratello del generalissimo, ed il principe Rusomowschy)". Acerbi compì la visita all'Accademia in compagnia del marchese Malaspina il 25 ottobre 1814.

³⁵² Oggi conservato nel castello di Hluboká in Moravia. Pancheri, 2001e, pp. 314-315, cat. 61.

32. Jean-Laurent Mosnier, *Ritratto dell'imperatrice Elisabetta Aleksieevna*, 1807. Nižnij Novgorod, Museo Statale d'Arte



Durante lo svolgimento dei lavori congressuali si verificò un episodio che ben evidenzia l'altissima considerazione riservata all'artista negli ambienti della corte dello zar Alessandro. L'11 gennaio 1815 egli ricevette nel proprio *atelier* all'Accademia la visita dell'imperatrice di Russia Elisabetta e del re di Baviera Massimiliano I accompagnato dalla consorte Carolina Federica di Baden, sorella della zarina. L'evento ebbe un'eco vasta e immediata, tanto che possiamo leggerne una cronaca in lingua italiana comparsa sul "Giornale di Venezia" il 20 gennaio successivo:

"Li 11 il sig. Giovanni Battista nobile di Lampi Professore di costì della Pittura istorica dell'Accademia delle belle arti ha avuto l'onore di ricevere una visita dalle LL. MM. l'Imperatrice di Russia e dal Re e dalla Regina di Baviera. Le LL. MM. esaminarono con competenza le sue pitture, e premiarono i meriti di questo famoso artefice colla loro eccelsa approvazione".

L'omaggio dell'imperatrice suggellava il legame privilegiato stabilito dall'artista con la corte russa oltre vent'anni prima e ribadiva l'appartenenza ideologica di Lampi al sistema politico e sociale e al complesso di valori che il Congresso di Vienna si proponeva di restaurare.

7. La posizione di Lampi nel contesto della ritrattistica di età neoclassica

“Faremo bene a considerare il ritrattista vissuto prima dell'Ottocento
più come un collaboratore che come una spia”
Francis Haskell, 2002

L'invito di Francis Haskell³⁵³, volto a sfatare il mito del ritrattista che ‘svela’ la personalità del ritrattato anche contro il suo volere, si attaglia perfettamente all'analisi della vicenda di Lampi. Da questo punto di vista, egli è ancora pienamente inserito nella cultura e nei valori dell'*ancien régime*, e il suo uniformarsi alla volontà dei propri committenti, specialmente nella rappresentazione della regalità, lo apparenta più al genio di Van Dyck che a quello, a lui contemporaneo, di Goya. Prendendo in esame i ritratti di Stato di Lampi converrà dunque procedere considerandoli anzitutto come esplicitazioni di programmi iconografici elaborati dall'autorità politica e come dispositivi di esercizio della sovranità, seguendo gli indirizzi di quella storiografia più aggiornata e avveduta che individua nello studio dell'iconografia un efficace strumento d'indagine sull'identità del potere³⁵⁴. Questi criteri si possono applicare, per estensione, anche allo studio dei ritratti eseguiti da Lampi per conto dei principali esponenti della classe dirigente russa, trattandosi di opere nate nello stesso contesto ideologico e originate, almeno in parte, dal desiderio di emulazione aristocratica delle scelte estetiche e mecenatistiche operate dalla sovrana. Alla lettura politica si affianca quella, altrettanto importante, basata sull'analisi stilistica, volta a rilevare le assonanze della pittura di Lampi con la produzione di altri maestri e a misurarne il grado di adesione agli orientamenti del gusto internazionale, a queste date ormai egemonizzato dalla corrente neoclassica.

Lungo tutto il secolo, il ruolo e la natura stessa del ritratto pittorico erano stati oggetto di un acceso dibattito teorico³⁵⁵. Alcuni autori, fedeli alla tradizionale suddivisione gerarchica delle arti sancita nel secolo precedente dall'erudizione accademica, avevano ribadito la posizione subordinata della ritrattistica rispetto alla pittura sacra e di storia, spingendosi talvolta fino a un'aperta condanna. Winkelman, massima autorità teorica del neoclassicismo, aveva pressoché ignorato il genere, se non per stigmatizzare i pittori ossessionati dal realismo più meticoloso, “in cui sola predomina l'applicazione senza la minima partecipazione dell'intelligenza”³⁵⁶. Altri intellettuali – e tra questi il grande Diderot – avevano invece esaltato il ritratto come strumento di conoscenza della natura umana. Tra questi ultimi deve essere citato anche Johann Caspar Lavater, il filosofo che rilanciò in grande stile lo studio della fisiognomica, influenzando con le

³⁵³ Haskell, 2002, p. 138.

³⁵⁴ Per un contributo orientativo su questo tema si veda Fantoni, 1995, con ampi rimandi bibliografici.

³⁵⁵ Per una riflessione sull'argomento si rinvia al fondamentale saggio di Pommier, 1998, ed. 2003, pp. 299-333.

³⁵⁶ Pommier, 1998, ed. 2003, p. 311.

proprie teorie un'intera generazione, specialmente in area tedesca³⁵⁷. A tale proposito, va ricordato che tra gli estimatori di Lavater si contano alcuni committenti di Lampi, tra i quali la granduchessa e futura imperatrice di Russia Maria Fëdorovna, che passando per Zurigo volle fargli visita³⁵⁸. Anche a Vienna, dove la pittura di Lampi aveva conosciuto la sua prima affermazione, si era levata una voce autorevole e chiara a difesa della dignità del ritratto pittorico. Risale al 1786 la pubblicazione del saggio *Vom dem Verdienste des Porträt Malers* di Joseph von Sonnenfels³⁵⁹, che riprendeva un discorso tenuto dal noto intellettuale austriaco nel 1768 dinanzi ai membri dell'Accademia³⁶⁰. Secondo Sonnenfels, il merito del pittore di ritratti è superiore a quello del pittore di storia: infatti, mentre il secondo occupa il territorio dell'immaginazione, il primo deve saper trovare una sintesi tra realismo e idealizzazione, vale a dire tra verità e bellezza. Il lavoro del ritrattista dev'essere improntato a una "gelehrte Aehnlichkeit", nella quale "gusto" e "dignità" si conciliano con la somiglianza. Solo a queste condizioni il ritratto sopravviverà al venir meno della sua funzione memoriale, e sarà ammirato per le sue qualità pittoriche. Possiamo esser certi che Lampi fosse a conoscenza di questi orientamenti critici, giacché egli fu in diretto contatto con Sonnenfels nell'ambito dell'Accademia di Arti Figurative, di cui lo scrittore faceva parte, in qualità di segretario, fin dal 1769³⁶¹. Inoltre lo stesso Sonnenfels fu immortalato nel 1813 dal figlio del pittore, Giovanni Battista junior, in quello che rimane il suo ritratto più ufficiale (Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste)³⁶².

Se si tiene conto di queste premesse, Lampi appare pienamente partecipe del clima culturale della sua epoca: la sua pittura appartiene a quella peculiare declinazione dello stile neoclassico, eclettica e non dottinaria, che nel campo della ritrattistica ebbe grande fortuna nell'ultimo quarto del XVIII secolo. Le sue opere più note si collocano agevolmente nell'alveo dello 'stile internazionale' diffuso nell'ambiente cosmopolita delle corti, mentre certi suoi ritratti di taglio decisamente realistico lo isolano in una dimensione più introspettiva, che oseremmo definire esistenziale: sintomatici, in questo senso, i ritratti dei fratelli Arakčëev (cat. 44, 45) e quelli dei coniugi Nicolay (cat. 74, 75, 76). "Io nella mia vita non ho visto niente che assomigli tanto alla realtà", aveva scritto Vasilij Popov (cat. 16, 17) a Caterina II, commentando i ritratti che aveva visto a Iași³⁶³: e questa doveva essere l'impressione comune che la pittura di Lampi destava nei contemporanei. La vocazione al realismo si manifesta anche in opere di destinazione auli-

³⁵⁷ Per un approfondimento si veda in particolare Goritsching, 1999.

³⁵⁸ Troyat, 1979, pp. 340, 365, 369.

³⁵⁹ Sonnenfels, 1786.

³⁶⁰ Pommier, 1998, ed. 2003, pp. 321-323

³⁶¹ Wagner, 1967, p. 32. Tra il 1811 e il 1817 Sonnenfels fu anche presidente dell'Accademia.

³⁶² Trnek, 1989, p. 137. Il ritratto fu consegnato da Lampi junior all'Accademia quale pezzo d'ammisione.

³⁶³ Cfr. paragrafo 4.2.

ca, come nel magnifico ritratto di Bezborodko (cat. 47), ma si infrangerà – come si è già ampiamente argomentato – allorché si dovrà confrontare con l'immagine pubblica di Caterina II.

La fedeltà al vero, peraltro, non basta a spiegare il successo di questa pittura. La ricerca della somiglianza non era certamente un'esclusiva di Lampi, nemmeno in quello scorcio di secolo così incline all'idealizzazione – si pensi alle riserve di Goethe in merito al suo ritratto eseguito a Roma dalla Kauffmann – e ancor più all'evasione. Il nostro pittore condivise questa sensibilità, che è da intendersi come necessità poetica, con un altro grande maestro del ritratto di età neoclassica, il sempre sorprendente Anton Graff. Ma ciò che distingue la maniera di Lampi da quella del collega svizzero e da tutti gli altri ritrattisti coevi è, a ben vedere, qualcosa che riguarda più il mestiere che la psicologia. Mi riferisco a una felice combinazione di scelte formali che innalzano la qualità dei suoi lavori ben al di sopra della pur eccezionale e caratteristica verosimiglianza fisiognomica: un formidabile talento nella resa delle stoffe e del loro cangiantismo; una propensione alla resa lenticolare dei minimi dettagli, ma sempre dei più squisiti, senza cadere mai nel meschino o nel maniacale; un trattamento sapiente e suggestivo dello sfumato, specialmente in corrispondenza dei volti; una stesura morbida e polita degli incarnati; un uso profondo e suggestivo del chiaroscuro, che si richiama esplicitamente alla grande lezione di Van Dyck. La peculiare abilità di Lampi nella regia luministica era già stata notata da Antonio Morassi: "La luce ambienta la figura e la equilibra nello spazio; rafforza la plasticità quasi trasparente delle figure, irradiandole come di un pulviscolo colorato"³⁶⁴. A ciò si aggiunga una resa sciolta e vibrante degli sfondi, anche se neutri, e degli scorci di paesaggio, realizzando i quali il pittore sembra lasciarsi suggestionare dal fare più corsivo e materico dei grandi maestri inglesi. Esempio, a tale proposito, il *Ritratto del generale Stepan Apraksin* (cat. 43), che presenta tutte le caratteristiche di un dipinto volutamente non finito. E converrà a questo punto ricordare che negli anni del soggiorno russo di Lampi erano già approdati all'Ermitage due capolavori di sir Joshua Reynolds³⁶⁵, mentre alcuni ritratti di George Romney e dello stesso Reynolds gli dovevano esser noti attraverso le incisioni di traduzione realizzate a Vienna da Johann Jacobé, suo collega all'Accademia di Arti Figurative.

Del resto, il gioco dei confronti nella Pietroburgo di quegli anni poteva avvenire a 360 gradi: come ha ben rilevato Fernando Mazzocca, "il pittore di Romeno non sarebbe arrivato a tanto, senza le occasioni di confronto e di aggiornamento che in quella stagione, davvero magica, poteva offrire la straordinaria circolazione di opere d'arte nei dorati palazzi lungo le acque argentee del Neva o nelle ville intorno alla capitale. Un giro che comprendeva, in sequenze che non potevano non impressionarlo capolavori di Batoni, della Kauffmann, di Anton Graff, di Giuseppe Grassi, di Ludwig Guttenbrunn, della Vigée-Lebrun soprattutto che,

³⁶⁴ Morassi, 1927, p. 584.

³⁶⁵ Eisler, 1991, pp. 27-28.

33. Anton Graff, *Ritratto di Elisaveta Petrovna Divova*, 1794. Mosca, Museo Puškin



riparata in quello stesso drammatico scorcio di secolo in Russia, fu un altro astro in quella corte e presso quella aristocrazia”³⁶⁶.

Molto meno stimolante dovette essere, al contrario, l’impatto con la scuola pittorica locale, che agli occhi di un italiano naturalizzato viennese doveva apparire assolutamente provinciale. L’unico artista russo che poté esercitare delle suggestioni non effimere sull’immaginario di Lampi fu semmai uno scultore, il grande Fëdot Šubin (1740-1805), attivo per la corte cateriniana pressoché negli stessi anni³⁶⁷. La sua produzione ritrattistica in marmo e in terracotta presenta infatti non poche affinità con quella del pittore trentino, ciò che si può agevolmente verificare confrontando alcuni suoi busti esposti al Museo Statale Russo e all’Ermitage – specialmente quelli di Aleksandr Bezborodko, Platon Zubov, Aleksandr Samojlov – con i corrispettivi su tela di Lampi. La cifra stilistica che li accomuna è quella del difficile equilibrio tra realismo e idealizzazione: nelle opere di entrambi, anche in presenza di una forte istanza nobilitante, la fedeltà fisiognomica non viene mai meno e l’esaltazione dell’effigiato è ottenuta esclusivamente conferendo fierezza e distinzione agli sguardi e alle pose.

A suggellare queste affinità elettive è da poco riemerso all’attenzione della critica un magnifico busto in bronzo raffigurante le sembianze del pittore trentino, opera autografa di Šubin (fig. 34). Il manufatto, oggi conservato al Museo Stata-

³⁶⁶ Mazzocca, 2001, pp. 34-35.

³⁶⁷ Per una recente sintesi critica sullo scultore si veda Golovina, 2004.



34. Fëdot Šubin, *Busto-ritratto di Giovanni Battista Lampi*, bronzo. San Pietroburgo, Museo Statale Russo

35. Giovanni Battista Lampi, *Autoritratto con i figli*, ca. 1788. Varsavia, Castello Reale



le Russo, proviene dalle collezioni dell'Accademia di Belle Arti ed era tradizionalmente considerato un ritratto del conte Pëtr Zavadovskij³⁶⁸, nonostante il basso grado di rassomiglianza con i dipinti che raffigurano l'ex favorito di Caterina II (cat. 40, 41). Il riconoscimento dei connotati di Lampi si deve a Elena Karpova³⁶⁹, grazie al persuasivo confronto con l'autoritratto del pittore in compagnia dei figli oggi al Castello Reale di Varsavia (fig. 35), identificato nel 2001 da chi scrive³⁷⁰. L'altissima qualità formale e la stessa scelta del bronzo fanno di quest'opera il più alto riconoscimento tributato in Russia all'artista trentino.

Certamente importante fu l'influenza esercitata su Lampi dall'opera dei ritrattisti stranieri attivi in Russia o per la corte russa, sullo scorcio del Settecento o nei decenni precedenti. Come si è già accennato, in alcuni casi il pittore guardò a soluzioni compositive elaborate già nella prima metà del secolo da maestri della pittura rococò come Jean-Marc Nattier, Joseph Vivien e Louis Tocqué, mentre in altre occasioni si rivolse agli schemi compositivi e ai modi (ma non alla tavolozza) dello svedese francesizzante Alexander Roslin, indiscusso maestro del ritratto per

³⁶⁸ Fědot Šubin, 1994, pp. 29, 78, cat. 17, ill.

³⁶⁹ Karpova, 2009, pp. 38-45. Ringrazio Grigorij Goldovskij per la segnalazione del saggio di Elena Karpova e per la fotografia del busto qui illustrata.

³⁷⁰ Pancheri, 2001c, pp. 137-138, fig. 147.

la generazione precedente a quella di Lampi: ed è interessante rilevare come l'iconografia di molte personalità del tempo – dai granduchi Paolo Petrovič e Maria Fëdorovna agli ambasciatori Razumovskij e Kurakin – sia formata da dipinti di Roslin per gli anni giovanili e da opere di Lampi per gli anni della maturità o della vecchiaia.

Anche alcuni suoi contemporanei di area mitteleuropea, come i già citati Anton Graff e Ludwig Guttenbrunn, erano presenti a Pietroburgo con le loro opere e, nel secondo caso, in prima persona. Del pittore svizzero era giunto in Russia nel 1794 un meraviglioso *pendant*, esposto nello stesso anno alla mostra dell'Accademia di Dresda, formato dai ritratti di Ivan Ivanovič Divov e della moglie Elisaveta Petrovna Divova nata contessa Buturlin, oggi al Museo Puškin di Mosca³⁷¹ (fig. 34): un dittico che presenta impressionanti assonanze con le ricerche formali di Lampi, quasi che fra i due fosse stato possibile un dialogo a distanza. Anche l'austriaco Joseph Kreutzinger risulta attivo a Pietroburgo a partire dal 1793, ma uno studio della sua attività russa non è stato ancora affrontato³⁷². Tra le figure di respiro internazionale va segnalato anche il miniaturista Augustin Christian Ritt³⁷³, che rientra a Pietroburgo proprio nel 1792 (vi morirà a soli trentaquattro anni nel 1799).

Per assecondare il desiderio di autorappresentazione di un'aristocrazia dai mezzi illimitati, non era raro che più maestri di diverse scuole e nazioni si cimentassero, a distanza di pochi mesi, con lo stesso volto. Un caso da segnalare è quello dei coniugi Jusupov: il principe Nikolaj, immortalato da Heinrich Füger in costume spagnolo³⁷⁴, si fa ritrarre da Lampi almeno tre volte (cat. 52, 52a, 53); la moglie Tat'jana sceglie pittori francesi come Jean-Laurent Mosnier³⁷⁵, Elisabeth Vigée Le Brun³⁷⁶ e Jean-Louis Voille³⁷⁷, ma davanti al cavalletto di Lampi posa per ben due volte (cat. 101, 102): segno di una chiara predilezione per lo stile di quest'ultimo.

Il *Ritratto della contessa Ekaterina Samojlova* oggi all'Ermitage (cat. 56) è l'opera che presenta maggiori tangenze con lo stile di Elisabeth Vigée Le Brun, cui si deve un altro splendido ritratto della contessa Samojlova in compagnia dei figli, firmato e datato 1797³⁷⁸. Va tuttavia rilevato che il dipinto di Lampi appare il coerente e naturale esito di un'evoluzione tutta interna alla sua pittura, a partire dalle immagini muliebri create durante il periodo polacco. Tra la pittura di Lampi e quella di Vigée Lebrun si possono certamente cogliere delle affinità, ma

³⁷¹ Berckenhagen, 1967, p. 96, nn. 219-220; Markina, Savinskaja, 1996, pp. 36-39, cat. 9-10.

³⁷² Della sua attività ritrattistica va almeno nominato il notevole ritratto del generale Aleksandr Suvorov del 1799, oggi all'Ermitage. Cfr. Kotel'nikova, 1991, p. 220, cat. 98.

³⁷³ Komelova, 1998b, p. 111, cat. 99-100.

³⁷⁴ Nikulin, 1992, p. 337, figg. 236, 237.

³⁷⁵ Cfr. Rapoport, 1984, p. 30.

³⁷⁶ Mikhailowitch, 1905-1909, I, 1905, tav. 46.

³⁷⁷ Nemilova, 1986, p. 434, n. 338.

³⁷⁸ Nemilova, 1986, p. 417, n. 322.

le loro maniere rimasero sempre distanti l'una dall'altra, essendo ispirate da sensibilità ed esigenze profondamente diverse. Forse proprio in virtù di questa sostanziale e percepibile differenza furono molti i committenti che, a Pietroburgo, si avvalsero di entrambi. Tra questi il conte Giulio Renato Litta³⁷⁹ (cat. 78, 79) e la principessa Ekaterina Dolgorukova, che si fece ritrarre da Lampi come Ebe (cat. 96) e successivamente da Vigée come Sibilla³⁸⁰. Vi sono anche casi in cui un ritratto del primo fa coppia con uno della seconda, come quello di Stepan Apraksin (cat. 43), ideale *pendant* di quello della moglie Ekaterina Golitsyna firmato da Vigée.

Focalizzando l'attenzione su quanto avvenne a Pietroburgo dopo il 1797, si rileva che fu la pittrice francese a raccogliere il testimone lasciato dall'italiano. Durante il breve regno di Paolo I, ella non ebbe rivali nei salotti di Pietroburgo e di Mosca: idolatrata dall'aristocrazia e ben inserita a corte, sarà accolta, come già il suo predecessore, tra i membri d'onore dell'Accademia³⁸¹. Il parallelo tra Lampi e Vigée regge anche sul piano quantitativo: nei sei anni trascorsi in Russia ella dipinse oltre cinquanta ritratti³⁸², un numero che le assicura un posto di primo piano nella storia dell'arte russa. Se questa egemonia appare indiscutibile a cavallo del cambio di secolo, bisogna tuttavia riconoscere che negli anni immediatamente precedenti fu la produzione di Lampi a costituire il paradigma dell'arte del ritratto a Pietroburgo, sia per il gusto del pubblico sia per molti artisti contemporanei che si trovarono a operare nella capitale russa in quella congiuntura storica irripetibile.

³⁷⁹ Una versione del ritratto si conserva alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Cfr. Caramel, Pirovano, 1975, p. 341, n. 1317, fig. 1310. Al dipinto milanese va ricondotto un identico ritratto conservato all'Ermitage, finora considerato opera di anonimo. Cfr. Kotelnikova, 1991, pp. 200-201, cat. 86.

³⁸⁰ Baillio, 2005, pp. 232-233, fig. 94.

³⁸¹ Per un approfondimento si rinvia a Baillio, 2005, *passim*.

³⁸² Baillio, 2005, p. 232.

8. *L'eredità di Lampi nella storia della pittura russa*

Considerata nel suo complesso, la produzione ritrattistica dell'età cateriniana presenta caratteri che, a tutta prima, possono sembrare omogenei. A tale proposito già nel 1910, a margine della mostra d'arte antica allestita a Pietroburgo l'anno precedente, il critico Sergej Makovskij annotava: "La petite salle russe du XVIIIe siècle [...] produisait une impression harmonique et achevée. Malgré les différences individuelles des auteurs, ceux-ci nous paraissaient les membres d'une même famille, de la même belle école aux mêmes traditions esthétiques. Ce sont des élèves des Français et quelquefois leurs imitateurs, mais ayant des habitudes de procédé purement nationales. Ils sont calmes, savants et très sûrs, sans toutefois posséder la virtuosité accomplie de leurs maîtres occidentaux. Ces peintres se sont soumis au conventionalisme du beau siècle, mais ils manifestent dans tout ce qu'ils font d'élégant et de traditionnel une sincérité un peu naïve et simpliste"³⁸³. Nella sala presa in esame, insieme a opere di Levickij, Rokotov e Borovikovskij, c'erano alcune opere di pittori stranieri attivi in Russia, tra cui Tonci e Lampi.

La stessa impressione generale coglie l'odierno visitatore delle sale di Rokotov e di Levickij al Museo Russo, mentre al Palazzo di Marmo i ritratti di Rotari e di Torelli sembrano dialogare in perfetta armonia con le opere ivi esposte di Roslin e di Lampi. Ma se si presta attenzione alla cronologia, balza subito all'evidenza un netto cambiamento di gusto avvenuto nei primi anni Novanta. A quelle date, Rotari, Torelli e Roslin erano ormai usciti di scena da molto tempo, mentre la carriera del moscovita Fëdor Rokotov (1735-1808) volgeva decisamente al tramonto. All'intimismo e al dipingere corsivo di quest'ultimo l'aristocrazia pietroburghese preferiva ormai i modi francesizzanti e la versatilità tecnica di Dmitrij Levickij (1735-1822), il pittore ucraino che fin dagli anni Settanta si era imposto come il maggiore ritrattista nazionale. Tra gli stranieri, godeva di ottima fama il parigino Jean-Baptiste Voille (1744-1803), che proprio nel 1792 firmava i ritratti del granduca Alessandro e della granduchessa Elena, due piccoli capolavori di grazia infantile³⁸⁴. Tuttavia egli non seppe mai suscitare l'entusiasmo della zarina, lavorando prevalentemente alle dipendenze del granduca Paolo.

Alla pittura elegante ma un po' evanescente e frivola di questi maestri, ancora legati per molti aspetti alla cultura rococò, Lampi seppe contrapporre una visione della realtà estremamente lucida e concreta, oltre a una superiore abilità tecnica, specialmente nella regia luministica e nel chiaroscuro. Piacque la sua solennità, tesa a esaltare la dignità degli effigiati facendo sempre salva la somiglianza. Piacque il suo virtuosismo nella resa dei tessuti e nella stesura porcellanata degli incarnati. Piacquero, specialmente ai committenti più avveduti, i suoi espliciti richiami alla ritrattistica vandyckiana, che da qualche anno era stata additata come paradigma assoluto da intellettuali autorevoli come Denis Diderot e Joshua Reynolds.

³⁸³ Makowsky, 1910, p. 127.

³⁸⁴ Nemilova, 1986, pp. 431-432, nn. 335, 336.



36. Vladimir Borovikovskij, *Ritratto di Vera Arsenieva*, 1795. Kiev, Museo Nazionale d'Arte

“Raramente è accaduto che i pittori europei abbiano influito in modo determinante su tutto il percorso storico della pittura russa. Ma questo è toccato in sorte a Giambattista Lampi, pittore viennese, arrivato in Russia per caso. È stato indubbiamente un pittore di talento che ha goduto di un grande successo in Europa, ma la sua influenza superò il suo talento. Sia Levickij, un pittore contemporaneo, sia Borovikovskij, allievo diretto, furono profondamente influenzati da Lampi e quello che è più sorprendente è il fatto che Levickij subì questa influenza più dell'allievo”.

Così scriveva nel 1910 Vasilij Veretennikov, ribadendo un'opinione già avanzata in passato da Dmitrij Rovinskij e Sergej Djagilev³⁸⁵. Più correttamente, Denis Roche nel 1905 aveva notato che “Borovikovski a subi d'une façon beaucoup plus marquée que Lévitiski l'influence de Lampi, qui fut son second maître, et il arrêta tôt sa formule d'après la sienne”³⁸⁶.

A distanza di un secolo, questo giudizio su Vladimir Borovikovskij (1757-1825), il più brillante ritrattista russo attivo tra Sette e Ottocento³⁸⁷, ci trova ancora pienamente concordi. Dei ritratti di Lampi egli ripropose infatti con grande frequenza posture e canovacci, mostrando apertamente di volerne imitare an-

³⁸⁵ Wérétennikov, 1910, p. 1.

³⁸⁶ Roche, 1905, p. 423.

³⁸⁷ Per un aggiornamento sul pittore si rinvia a Markina, 2008.

che lo stile. Per trovare conferma a queste impressioni basterà osservare la maggior parte delle sue immagini muliebri, ma anche i due grandi ritratti da lui eseguiti per il principe Aleksandr Kurakin: quello del 1799, oggi al Museo Statale Russo³⁸⁸, e quello veramente spettacolare della Galleria Tret'jakov di Mosca, di poco posteriore. In entrambi i casi, l'emulazione dei modi del maestro si spinge fino al limite del plagio, sia nella concezione dell'impianto scenico, sia nella resa del cangiantismo dei tessuti e dei bagliori dorati delle onorificenze; e si deve pure notare che questi due autentici capolavori surclassano per vitalità e brio la solenne ma ormai pietrificata effigie dell'ambasciatore fissata sulla tela dallo stesso Lampi non molti anni dopo a Vienna (cat. 119, 120).

La principale eredità lasciata da Lampi in Russia fu dunque la moderna pittura di Borovikovskij. Benché i termini di questo alunnato non siano ben definiti³⁸⁹, le opere di quest'ultimo denunciano una filiazione diretta dalla produzione russa del maestro trentino, con successive aperture verso la sensibilità romantica che ricordano, *mutatis mutandis*, la ritrattistica di Appiani. Fu attraverso questo stretto rapporto che un fenomeno d'importazione come la pittura lampiana venne a innestarsi nel percorso evolutivo dell'arte propriamente russa, acquistando – anche in virtù del suo forte nesso con il trono di San Giorgio – il rango di patrimonio nazionale. Non si deve inoltre dimenticare l'attività svolta a Pietroburgo da Giovanni Battista junior, che fino al 1804 dipinse copie di prototipi paterni e imitò i modi del padre anche nei pochi dipinti autografi pervenutici.

A chiosa di quanto si è appena detto, non sembra improprio concludere questo lavoro citando un passo del necrologio in versi composto per la morte del pittore da Maximilian Fuchs. In esso il poeta viennese evocava l'attività svolta da Lampi al servizio di due Imperi, quello russo e quello austriaco, in termini alquanto enfatici, ma non per questo menzogneri³⁹⁰:

“Er lebt in seinen Meisterwerken
Im fernen Norden, so wie hier,
In zweyen großen Kaiser Reichen,
Wo üb'rall er die Kunst gepflegt
Und treue Schüler hat erzeugt!”

*Egli vive nei suoi capolavori
Qui e nel più lontano Settentrione,
In due grandi Imperi,
Dovunque l'arte ha coltivato
E allievi fedeli generato!*

³⁸⁸ Goldovskij, 1998, p. 66, n. 90.

³⁸⁹ L'alunnato di Borovikovskij presso Lampi è stato recentemente ribadito da Tjurina, 1996.

³⁹⁰ Fuchs, 1830.

PARTE SECONDA

Catalogo delle opere russe
di Giovanni Battista Lampi

1.
*Ritratto di Stanisłao II Augusto Poniatowski
re di Polonia*
1788/1789

olio su tela, 69 x 55 cm

iscrizioni: "PRO / FIDE / LEGE / ET
REGE", sulla placca onorifica; "R", al
centro della croce appuntata sul petto
San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1361

Bibl.: Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273;
Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106;
Rasmo, 1957, p. 28; Cat. Ermitage, 1958, p.
366; Cat. Ermitage, 1981, p. 235; Nikulin,
1987, p. 475, n. 403; Nikulin, 1992, p. 339,
n. 266, fig. 266; Sattel Bernardini, 1996,
p. 683; Karpova, 2000, p. 151; Pancheri,
2001a, p. 45, fig. 29; Pancheri, 2004, p. 252.

Stanisłao Augusto Poniatowski (1732-
1798), ultimo re di Polonia, fu eletto dalla
Dieta nel 1764 grazie al decisivo appoggio
di Caterina II di Russia. Dovette subire le
tre successive spartizioni del regno da parte
delle potenze confinanti e nel 1795 abdicò,
ritirandosi a Grodno. Nel marzo del 1797
Paolo I lo invitò a trasferirsi a Pietroburgo,
dove morì il 12 febbraio 1798.

Elisabeth Vigée Le Brun, che lo ritrasse a
Pietroburgo, ci ha lasciato di lui il seguente
ricordo: "Stanislas Poniatowski était grand.
Son beau visage exprimait la douceur et
la bienveillance. Le son de sa voix était
pénétrant, et sa marche avait infiniment de
dignité sans aucune affectation. Il causait
avec un charme tout particulier, possédant
à un haut degré l'amour et la connaissance
des lettres. Il aimait les arts avec tant de
passion, qu'à Varsovie, lorsqu'il était roi,
il allait sans cesse visiter les artistes supé-
rieurs" (Vigée Le Brun, 1984, II, p. 44).

Il dipinto presenta il sovrano a mezzo
busto, nella stessa postura del ritratto di
Lampi inciso a Varsavia da Friedrich John,
ancorché in formato ridotto (fig. 1a). L'e-
levata qualità della stesura, specialmente in
corrispondenza del volto intensamente illu-
minato e indagato nei suoi tratti espressivi,
depone a favore della piena autografia.

Una versione analoga del ritratto, estesa
verso il basso fino a comprendere il braccio
e la mano destra, era segnalata da Fournier-
Sarlovèze nella collezione del conte Ker-
golay (Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 14,
ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 103, ill.).
L'effigiato indossa una marsina di velluto
marrone e ostenta sul petto una fascia di
seta amoerro azzurra e la stella dell'Aquila
Bianca, massimo ordine cavalleresco polac-
co, mentre dal collo pende la croce dell'or-
dine prussiano dell'Aquila Nera.

L'opera approdò all'Ermitage nel 1891 dal-
la collezione del barone Nikolaj Vrangél'.



*Stanisław August
Król Polski*

1a. Friedrich John (da G. B. Lampi), *Ritratto
di Stanisłao II Augusto Poniatowski*, incisione



2.

Ritratto di Charles Whitworth

1788/1790

olio su tela, 98,5 x 79,2 cm

iscrizioni: "Lampi Pinx."

Brema, Galerie Neuse

Bibl.: *Verzeichniß*, 1790, p. 21, cat. 151; Böckh, 1825, p. 425; Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 691; Singer, 1930-1936, XIII, 1934, p. 97, n. 96290; Rasmø, 1957, p. 28; Casagrande, 1996-1998, pp. 200, 215, fig. 5; Casagrande, 2001a, pp. 65, 67, fig. 58.

Tra le opere d'incisione esposte alla mostra allestita all'Accademia di Vienna nel 1790 figurava una maniera nera di Johann Peter Pichler tratta da un dipinto di Lampi raffigurante il *Ritratto di Charles Whitworth*: "Porträt des Milord Karl Whitworth, k. großbritannischen Gesandten an russisch kaiserl. Hofe. Gemalt von J. Lampi, und geschaben von Pichler". La stampa è citata nel fondamentale repertorio di Dmitrij Rovinskij e fu illustrata nel 1910 sulla rivista "Starye Gody". L'esemplare qui riprodotto (cat. 2a) appartiene a una collezione privata: è segnato "J.B. Lampi pinx.¹" e "J. Pichler inc.¹ Viennæ 1790." e reca la seguente didascalia: "CHARLES WHIRWORTH / Envoyé Extraordinaire et Ministre Plenipotentiaire de Sa Majesté Britannique / Près Sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies" (è noto anche un esemplare con la corretta dicitura "WHITWORTH").

Il dipinto che servì da modello per la riproduzione calcografica era considerato, fino a poco tempo fa, disperso. Fu pubblicato per la prima volta nel febbraio del 2006 in una pagina pubblicitaria del "Burlington Magazine", a cura della Galerie Neuse di Brema, poco prima di comparire all'annuale fiera antiquaria di Maastricht. La tela corrisponde in modo puntuale all'immagine incisa da Pichler, a eccezione di una riduzione in corrispondenza dei margini destro e inferiore e di una piccola variante nello sfondo.

L'effigiato si mostra a tre quarti di figura, stante, con lo sguardo fieramente rivol-

to alla propria sinistra. Indossa un ampio mantello rosso e un collo di pelliccia che ricoprono quasi interamente la marsina, dalla quale fuoriescono lo *jabot* increspato e la gala bianca del polsino. Il naso è regolare, la bocca carnosa lievemente socchiusa. Il veliero visibile sullo sfondo, assente nell'incisione di Pichler, anticipa un motivo che sarà inserito da Lampi in altri successivi ritratti (cat. 11, 93, 94, 113, 115). La mano destra portata al petto, con le dita immerse nella pelliccia, è una palese citazione da Van Dyck, che sarà ripresa molti anni più tardi nel celebre *Ritratto del conte Johann Rudolph von Czernin* (cfr. Pancheri, 2001d, pp. 290, 291, fig. 184).

Charles Whitworth nacque a Leybourne, nella contea del Kent, il 29 maggio 1752. Nel 1772 entrò nei ranghi dell'esercito britannico dove raggiunse il grado di colonnello. Tuttavia, nel 1783 abbandonò la carriera militare per intraprendere quella diplomatica e seguì in Francia il nuovo ambasciatore inglese duca di Dorset. Forte del favore di quest'ultimo e della regina Maria Antonietta, nel giugno del 1785 fu trasferito a Varsavia come "inviato straordinario e ministro plenipotenziario" di Sua Maestà Britannica. Fu così attore e testimone della travagliata fase politica che condusse alla seconda spartizione della Polonia. Nell'agosto del 1788 venne nominato ambasciatore a Pietroburgo, dove visse per circa dodici anni. Dopo la crisi tra Russia e Inghilterra del 1790-91, durante la quale venne sfiorata la dichiarazione di guerra, la sua posizione a Pietroburgo divenne più favorevole e la sua influenza a corte culminò con l'avvento al trono di Paolo I. Ma fu proprio quest'ultimo, nel 1800, a sollevarlo dall'incarico, a causa dell'occupazione inglese di Malta. Whitworth, che il 21 marzo di quell'anno era stato nominato barone, compì allora una missione in Danimarca, al termine della quale rientrò in Inghilterra. Il 7 aprile 1801 sposò la vedova del suo antico protettore, la duchessa Arabella Diana Dorset. Dopo la pace di Amiens, il 10 settembre 1802 fu nominato ambasciatore a Parigi,



2a. Johann Peter Pichler (da G. B. Lampi), *Ritratto di Charles Whitworth*, mezzotinto, 1790

coronando così una luminosa carriera. Nel maggio dell'anno successivo, al momento dello scoppio della guerra tra Francia e Inghilterra, tornò a Londra dove mantenne un ruolo di basso profilo, finché nel 1813 ricevette da Giorgio III il titolo di Lord, e due anni dopo fu elevato al rango di primo conte di Whitworth. Negli anni successivi si ritirò gradualmente dalla vita politica e la sua ultima apparizione ufficiale avvenne in occasione dell'incoronazione di re Giorgio IV, il 19 luglio 1821. Morì a Knole Park il 13 maggio 1825, senza lasciare discendenti diretti (Seccombe, 1922).

Secondo quanto riferisce Napoleone nel *Memoriale di Sant'Elena*, Whitworth era un "fort bel homme". Oltre all'effigie di Lampi è noto un ritratto di Thomas Lawrence, oggi nelle collezioni del Louvre, dipinto nel 1807 e più volte inciso (Garlick, 1954, p. 62). Alcuni disegni architettonici di Giacomo Quarenghi segnati "Maison de Lord Withworth" rivelano che l'ambasciatore si era fatto progettare dal celebre architetto una villa a Carskoe Selo (Piljanskij, Zanel-la, 1984, pp. 134, 314, figg. 171-172, cat. 314-319).

Jean-Henri Castéra, biografo di Caterina II di Russia, parla di Whitworth come dell'amante della sorella di Platon Zubov, moglie del ciambellano Jerebzo (Castéra, 1809, IV, p. 42). Legato in tal modo a doppio filo all'ultimo favorito della zarina, egli sostenne la sua politica volta a stabilire un'alleanza con l'Inghilterra, formalizzata in una serie di accordi commerciali e trattati militari firmati tra il 1791 e il 1795. Whitworth è inoltre considerato uno degli ispiratori del complotto che condusse, nel 1801, all'assassinio di Paolo I.

In merito al ritratto in esame, sia la didascalia posta in calce all'incisione di traduzione, sia il catalogo dell'esposizione del 1790 qualificano l'effigiato come ambasciatore di Sua Maestà Britannica in Russia. Il dipinto, tuttavia, non poté essere eseguito che a Varsavia, poiché il pittore giunse a Pietroburgo solamente nel gennaio del 1792. Ciò significa che la datazione di massima del prototi-

po dev'essere stabilita tra l'estate del 1788 e la primavera del 1789, ossia entro i termini della permanenza di Lampi in Polonia. L'artista dovette successivamente portare con sé il dipinto alla volta di Vienna, dove poté farlo incidere dal Pichler. Tale circostanza induce a ritenere che, al momento di lasciare Varsavia, Lampi non avesse ancora terminato l'opera, e che essa sia stata perfezionata a Vienna nel 1790, secondo una prassi adottata per molte altre opere polacche del pittore. A puntuale conferma di questa ricostruzione dei fatti è possibile addurre quanto afferma uno dei biografi del pittore, Franz Heinrich Böckh: tra le personalità che si fecero ritrarre da Lampi a Varsavia egli annovera, infatti, "der Englische Resident Witfort".



3.

Ritratto di Stanisław Soltyk

1788/1791 ca.

olio su tela, 79 x 62,5 cm

iscrizioni: "Lampi pinxit"

Smolensk, Museo Statale d'Arte, inv. CM 207

Bibl.: inedito.

Stanisław Soltyk (Krysko presso Plonsk, 1753-Varsavia, 1831), nobile polacco, fu uno dei protagonisti della vita politica in Polonia tra la fine del regno di Stanislao Augusto Poniatowski, l'età napoleonica e la Restaurazione. Nominato ciambellano nel 1780, partecipò all'attività della Dieta come rappresentante del voivodato di Cracovia e come membro del club Radziwill. Fu uno dei sostenitori della politica di riforme che condusse all'approvazione della Costituzione del 3 maggio 1793 e fu tra i co-fondatori degli "Amici della Costituzione". Dopo l'invasione russa partecipò alla sollevazione di Kosciuszko, ma senza prendere parte a scontri armati. Spedito come rappresentante diplomatico a Vienna, fu arrestato dalle autorità austriache. In seguito si ritirò nelle proprie tenute a Chlewisko presso Radom, dove avviò fiorenti attività industriali. Prese parte alla vita culturale e artistica polacca e nel 1800 fondò la "Società degli Amici della Scienza". Ritornò alla vita politica negli anni del Granducato di Varsavia e tra il 1811 e il 1812 fu membro della Dieta. Con il ritorno dei russi partecipò all'attività dei movimenti politici clandestini come la "Società Patriottica". Nel 1826 fu arrestato come cospiratore e rimase in carcere per quattro anni. Nel 1830, benché ormai anziano, fu tra i sostenitori dell'insurrezione polacca. Il dipinto in esame, finora ignorato dalla critica, è conservato nel museo di Smolensk dal 1935.

Constant von Wurzbach nella sua biografia di Lampi cita il ritratto di "Stanislaus Soltyk in spanischer Tracht", precisando che ne esistevano due esemplari, "eines

von jedem befindet sich bei der Familie, das andere im Besitze des Herrn K. Hoppe" (Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 59). L'erudito austriaco ricavò queste notizie dal *Dizionario dei pittori polacchi* di Edward Rastawiecki, nel quale sono appunto menzionate due versioni del ritratto "in abito spagnolo", una presso la famiglia Soltyk e l'altra a Radom presso tale K. Hoppen. Rastawiecki ricordava inoltre che Lampi aveva ritratto più volte anche il fratello Kajetan, segretario ecclesiastico della Corona (Rastawiecki, 1850, p. 254, n. 11).

Dall'immagine nulla traspare dell'importante ruolo politico ricoperto dall'effiggiato: essa ci mostra infatti un giovane gentiluomo di grande eleganza, quasi un *dandy* avanti lettera, senza fornire alcuna precisa informazione sulla sua identità e sul suo rango sociale. Soltyk appare in costume storico, con un grande cappello piumato, tutto nero e di foggia spagnola, ch'egli sembra portare con indolenza, sulle ventitrè. La marsina oca, dalla quale fuoriescono colletto e polsetti bianchi ricamati, è



3a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Stanisław Soltyk*. Ubicazione ignota



parzialmente visibile sotto un mantello color prugna foderato in seta celeste e orlato in oro. Il gesto della mano sinistra portata mollemente al mento, le labbra socchiuse e quel guardare in tralice, quasi sfidando l'osservatore, contribuiscono non poco ad animare un ritratto che è certo da annoverare tra i più suggestivi dell'intera produzione del pittore.

L'opera trova collocazione nell'alveo della produzione polacca del pittore, anche in considerazione dell'età dimostrata dal personaggio. Essa può essere messa a confronto, per quanto concerne il taglio e le scelte formali, con il *Ritratto di gentiluomo con cappello piumato* di Gatčina, del 1790, (cat. 10) e con il *Ritratto di Nicolas Soret* (cat. 77), eseguito a Pietroburgo.

Una replica con varianti del dipinto di Smolensk è recentemente apparsa sul mercato antiquario internazionale, ma non è stato finora possibile precisarne la provenienza né l'attuale ubicazione (cat. 3a). L'effigiato, anziché portare la mano al mento, la tiene appoggiata sul petto nel gesto vandyckiano ricorrente in molti ritratti di Lampi. Lievi cambiamenti sono presenti anche nell'abbigliamento, che risulta semplificato rispetto alla redazione di Smolensk. Il dipinto va forse identificato con una delle due versioni menzionate da Edward Rastawiecki nel 1850 (Rastawiecki, 1850, p. 254, n. 11).

4.

Ritratto di Joseph Vivien de Chateaubrun
1788/1791 ca.

olio su tela, 63,3 x 49 cm

iscrizioni: "Joseph Vivien de Chateaubrun", sul telaio

Smolensk, Museo Statale d'Arte, inv. CMI 233

Bibl.: inedito.

Del dipinto, approdato al museo di Smolensk nel 1920, non si aveva finora conoscenza. Le fonti relative a Lampi non menzionano un ritratto di Joseph Vivien de Chateaubrun, nobile francese di cui peraltro si ignorano i dati biografici: l'ipotesi di identificare l'effigiato con il miniaturista francese Charles-Joseph de La Celle, cavaliere di Chateaubourg (Nantes, 1758 – ivi, 1837), attivo a Pietroburgo tra il 1800 e il 1805, non sembra infatti percorribile. L'attribuzione a Lampi può tuttavia essere confermata su base stilistica, come dimostra il confronto con uno dei ritratti del conte Potocki (cat. 98).



5.

Ritratto di Karl von Bühler

1789 ca.

misure ignote

ubicazione ignota

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Lushev, 1870, n. 293; Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, p. 464; Rosati, 1893, p. 62; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 357; Rosati, 1925, p. 97; Casagrande, 2001a, pp. 65-66, fig. 56.

Figlio di Jacob Albert Bühler, consigliere privato attuale del duca di Württemberg, Karl nacque da famiglia tedesca protestante nel 1749. Dopo gli studi a Tübingen e Göttingen, entrò nella diplomazia russa con incarichi ad Amburgo, Francoforte e Monaco. Nel 1789 fu nominato ambasciatore russo a Monaco e consigliere di Stato. Fu in costante rapporto con Potëmkin e nel 1791 portò a Vienna le felicitazioni del principe a Leopoldo II, facendo poi ritorno a Iași, in Moldavia, dove aveva sede il quartier generale del condottiero russo. Nel 1810 fu nominato senatore (Mikhaïlowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 164). Stando alla biografia di Karl Heinrich von Lang, uomo politico e storico tedesco che in gioventù fu al suo servizio, Bühler nel 1789 ricopriva a Vienna la carica di ambasciatore del Württemberg.

Importanti informazioni in merito all'opera si ricavano da una lettera del conte Franciszek Woyna, ambasciatore di Polonia a Vienna, inviata il 17 settembre 1791 (la lettera è stata riassunta e parzialmente pubblicata da Nowak, 1973, p. 303): vi si riferisce che Lampi aveva eseguito a Vienna un ritratto del signor Bühler, il quale soggiornava nella capitale austriaca su incarico del principe Potëmkin. Quest'ultimo aveva potuto visionare l'opera – evidentemente spedita a Iași – e ne era rimasto favorevolmente colpito, tanto che aveva scritto al cancelliere austriaco Wenzel Anton von Kaunitz affinché permettesse all'artista di recarsi per un paio di mesi a Iași. Nella stessa lettera Woyna esprime l'i-



potesi che Lampi “da lì probabilmente si recherà a Pietroburgo”.

Risulta dunque evidente che il ritratto in esame (o l'altra versione nota, per cui si veda la scheda successiva) rappresentò il “biglietto da visita” del pittore presso uno dei più influenti membri della corte imperiale russa, mentre fu il legame di commitment con il barone Bühler a determinare la sua chiamata in Moldavia. Il prototipo del dipinto, noto in due versioni, fu certamente realizzato a Vienna nell'intermezzo tra il rientro di Lampi da Varsavia e la sua partenza per Iași (marzo 1789 – settembre 1791). Per ulteriori ragguagli sulla cronologia si veda la scheda successiva.

Il ritratto in esame fu pubblicato per la prima volta nel 1870 da Lushev nel suo *Album di ritratti* e corrisponde perfettamente all'incisione di traduzione firmata “A. Kessler” (probabilmente l'incisore tedesco Aloys Kessler, attivo nei primi due decenni dell'Ottocento) e segnalata da Rovinskij nel 1886. Il dipinto, di formato ovale, mostra l'effigiato a mezzo busto, assiso, con la mano destra infilata nella sottomarsina

e la persona rivolta di tre quarti verso sinistra. Porta in capo una parrucca incipriata e veste una marsina sulla quale è applicata la stella di San Vladimiro, mentre sullo *jabot* di pizzo risalta la croce dello stesso Ordine. All'epoca di Rovinskij il dipinto si trovava in Russia presso un barone Bühler nipote dell'effigiato.

L'incisione, mai prima d'ora illustrata (cat. 5a), è realizzata con la tecnica a puntinato e mostra il personaggio entro un ovato, in calce al quale si legge: "Peint par N. Lampi." [sic] e "Gravé par A. Kessler.". In basso, ai lati dello stemma, corre la scritta "Baron de Bühler / Conseiller d'Etat actuel de S. M. I. de toutes les Russies, / Son Ministre plenipotentiaire et Envoyé extraordinaire près de S. A. / S. E. Bavaro-palatin, Grand Croix de l'Ordre de S^t Wolodimir / Dédie à Son Excellence / Par Son très humble et très obeissant Serviteur A. Kessler". L'unico esemplare a me noto, rifilato e controfondato, misura 280 x 225 mm.



5a. Aloys Kessler (da G. B. Lampi), *Ritratto di Karl von Bühler*, incisione

6.

Ritratto di Karl von Bühler

1789

misure ignote

già Mosca, collezione Th. von Bühler

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 164, tav. LXXXII; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Casagrande, 2001a, pp. 65-66, fig. 55.

L'opera costituisce una seconda versione del ritratto del barone Bühler e fu pubblicata dal granduca Nikolaj Michajlovi nel 1908 con la didascalia: "D'après un original de Lampi, Vienne, 1789, ayant appartenu au baron Th. Bühler, Moscou". L'indicazione farebbe pensare alla trascrizione di una data e di una firma, ma il dato non è attualmente verificabile giacché del dipinto si è persa ogni traccia.

Il ritratto, di taglio ufficiale, riprende l'impostazione del precedente ma presenta l'effigiato in alta uniforme, con una fascia di seta amoerro a tornacollo e nuove insegne cavalleresche accanto a quelle di San Vladimiro che già figuravano nella precedente versione. Tra esse risalta in particolare la croce di Malta, che fu conferita a Bühler, con ogni probabilità, dallo zar Paolo I: si deve dunque ipotizzare un'aggiunta effettuata negli anni 1797-1801, anni in cui Paolo I rivestì la carica di Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme.



7.

Ritratto di Grigorij Aleksandrovič Potëmkin
1789 ca.

misure ignote

già San Pietroburgo, Ermitage

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 823; Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1809; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 12; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 101-102; Rosati, 1925, p. 83, nota 3; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 274; Rasmø, 1957, p. 29.

Nel 1803 Friedrich von Adelung riferisce di un ritratto “quasi interamente idealizzato” inviato in dono a Potëmkin prima della chiamata di Lampi a Iași. Il dipinto, che all'epoca si trovava nelle collezioni dell'Ermitage, fu inciso da James Walker e pubblicato contemporaneamente a Londra e San Pietroburgo nel 1789 (Cross, 1993, p. 190) e nuovamente a Londra nel 1792. L'incisione compare nell'album *A Collection of Prints, from the Most Celebrated Pictures in the Gallery of Her Imperial Majesty Catherine II*, edito a Londra nel 1792 (Bird, 1996, p. 96). Nel 1900 Raymond Fournier-Sarlovèze lo segnalava “à Moscou dans la galerie Prassischnikoff”, mentre nel 1928 il Thieme-Becker lo collocava nella collezione del conte Bobrinskij.

Il mezzotinto illustrato da Rovinskij reca lo stemma dell'effigiato e la seguente iscrizione: “GENERAL FIELD MARSHAL - PRINCE POTESKIN TAURIDA &c. &c. &c. / Engrav'd from the Original Picture - in her Imperial Majesty's Collection / by James Walker Engraver to her Imperial Majesty - and member of the Academy of Arts St. Petersburg. / Publish'd Oct^r. 1st. 1789 by James Walker St. Petersburg and John Dean London”.

L'esemplare illustrato in questa sede, conservato al British Museum, reca una didascalia identica alla precedente, a eccezione dell'ultima riga, che recita: “Publish'd Jan.^y 1.st 1792, as the Act directs, by Jas. Walker, S.t Petersburg. W. Hodges, Queen Street, May Fair, and R. Blamire,

Corner of Northumberland Street, Strand, London” (cat. 7a).

L'immagine mostra il principe di Tauride a mezzo busto, con il volto girato di tre quarti verso destra e il busto rivolto nella direzione opposta. Sull'uniforme sono appuntate le stelle degli Ordini di Sant'Andrea il Primo Chiamato e di Sant'Alessandro Nevskij, oltre a un ritratto in miniatura di Caterina II.

Un probabile studio preparatorio del ritratto in esame fu pubblicato nel 1910 da Vasilij Veretennikov e si conserva al Museo Rumjančev (oggi Biblioteca Statale Russa) di Mosca (cat. 8).

Alla luce della cronologia qui ricostruita, va sottolineato che siamo in presenza di un “ritratto idealizzato”, ossia di un'opera concepita e realizzata senza l'ausilio di sedute di posa.

8.

Abbozzo per il ritratto di Grigorij Aleksandrovič Potëmkin

1789 ca.

olio su tela, misure non rilevate

Mosca, Museo Rumjančev (oggi Biblioteca Statale Russa)

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 227; Rosati, 1893, p. 62; Wérétennikoff, 1910, ill.; Wrangell, 1911, p. 47, nota 339; Bénézit, 1924, p. 25; Rosati, 1925, p. 98; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Rasmø, 1957, p. 30; Troyat, 1979, tav. fuori testo; Lo Gatto, 1991, p. 208, fig. 131.

Il ritratto, in larga parte non finito, mostra il volto del principe Grigorij Potëmkin entro un ovato, ripreso di tre quarti verso destra. Il nome di Lampi, che risulta indicato anche sulla cornice, fu avanzato da Veretennikov, che lo illustrò nel 1910 sulla rivista "Starye Gody". La positura dell'effigiato e la particolare espressione del volto inducono a ravvisare nell'opera in esame uno studio preparatorio per il ritratto "quasi interamente idealizzato" inviato in dono a Potëmkin nel 1789, inciso da James Walker e citato da Adelung nel 1803 (cat. 7). Nel 1888 Rovinskij menzionava uno "schizzo a olio" del suddetto dipinto nella Galleria Prjanišnikova a Mosca.

Rispetto alla versione incisa, il dipinto in esame presenta un taglio decisamente più informale: dalla folta chioma, che non appare incipriata o cotonata, una ciocca di capelli cade sulla fronte, mentre il busto, appena delineato, è girato nella stessa direzione del volto.



9.

Ritratto di Grigorij Aleksandrovič Potëmkin
post 1789

olio su tela, misure non rilevate

West Wycombe, Dashwood Collection

Bibl.: Sebag Montefiore, 2000, ill. fuori testo (Alexander Roslin).

Il ritratto appartiene alla quadreria di West Wycombe House, residenza della nobile famiglia Dashwood nel Buckinghamshire, oggi parzialmente gestita dal National Trust.

Secondo le informazioni fornitemi molto cortesemente da Sir Edward Dashwood, il dipinto pervenne con ogni probabilità all'attuale sede attraverso la famiglia dei baroni von Rutzen, imparentata con i Potëmkin.

L'opera sembra essere una replica o una buona copia del prototipo già conservato all'Ermitage e inciso da James Walker (cat. 7).



10.

Ritratto di gentiluomo con cappello piumato
1789/1791

olio su tela, 78 x 62 cm

iscrizioni: "Lampi Pinxit / Viene", in basso a destra sopra il gomito
Gatčina, Palazzo Imperiale

Bibl.: Casagrande, 2001c, pp. 236-237, cat. 33.

Custodito nella residenza imperiale di Gatčina, dove è rimasto a lungo ignorato, il dipinto è catalogato come "Ritratto dell'architetto Latour", sulla base delle generiche affinità che lo avvicinano all'omonimo dipinto – anch'esso di problematica identificazione – conservato al Louvre, datato 1790 (fig. 77a). Si deve ad Alessandro Casagrande una diversa ipotesi identificativa, che trae spunto dalla menzione di un "Ritratto di medico spagnolo con pelliccia e cappello" in un inventario ottocentesco dell'Ermitage (Casagrande, 2001c, p. 236): lo studioso è però in errore quando afferma che "non esistono altre opere di Lampi con queste precise caratteristiche". Tra le opere polacche di Lampi Edward Rastawiecki menzionava infatti altri due ritratti "in abito spagnolo", finora non identificati: quello del generale Czyż e quello di Ludwik Starzyński (Rastawiecki, 1850, p. 255, nn. 21, 22). La segnatura apposta alla tela ci assicura tuttavia che il dipinto di Gatčina fu eseguito a Vienna, e dunque anteriormente all'ottobre del 1791.

A prescindere da questi problemi, il ritratto in esame costituisce senza dubbio uno dei capolavori del pittore e uno dei più intensi ritratti realizzati nella Vienna di fine secolo. Esso sorprende anche l'osservatore più distratto per la sua straordinaria freschezza e forza interrogativa, che può ricordare gli autoritratti di Joseph Ducreux, senza tuttavia eccedere in stravaganza. Accanto all'ascendenza vandyckiana della posa, rimarcata dal gesto della mano guantata, il vero fulcro semantico dell'immagine è il cappello piumato: un complemento per



10a. Vincenz Kininger (da H. Füger), *Ritratto di Franz Joseph Johann von Fries*, mezzotinto, 1788

molti versi spiazzante, capace di conferire all'immagine un'aura aristocratica e atemporale, come sapeva fare negli stessi anni il pittore romano Giuseppe Cades.

Posare con un cappello piumato in testa doveva essere una vera e propria moda in quel torno d'anni, come attestano almeno tre ritratti di Heinrich Füger: quello di Joseph Barth inciso a Vienna da Nikolaus Rhein nel 1788; quello del conte Joseph Johann von Fries inciso da Vincenz Kininger lo stesso anno (cat. 10a); e quello del principe Nikolaj Jusupov oggi all'Ermitage. Una moda internazionale, registrata da pittori diversissimi tra loro, da Fragonard a Vivant Denon, fino a Philipp Friedrich Hetsch. Ma il parallelo forse più appropriato, trattandosi di un ritratto d'artista, va istituito con l'effigie del pittore Antonio Zucchi fissata sulla tela dalla moglie, Angelika Kauffmann, verso il 1790. Un esempio lievemente più tardo è costituito dal ritratto del deposedo re di Polonia Stanisław August Poniatowski nel costume di Enrico IV di Francia, dipinto da Elisabeth-Louise Vigée Lebrun in Russia nel 1797.



11.

Ritratto di Charles-Nicolas-Othon prince de Nassau-Siegen

1788- 1790

olio su tela, misure non rilevate

Già Saliès (Francia), collezione d'Aragon

Bibl.: Bancalis de Maurel, 1893, p. 15 e ill. fuori testo; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 10; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 100.

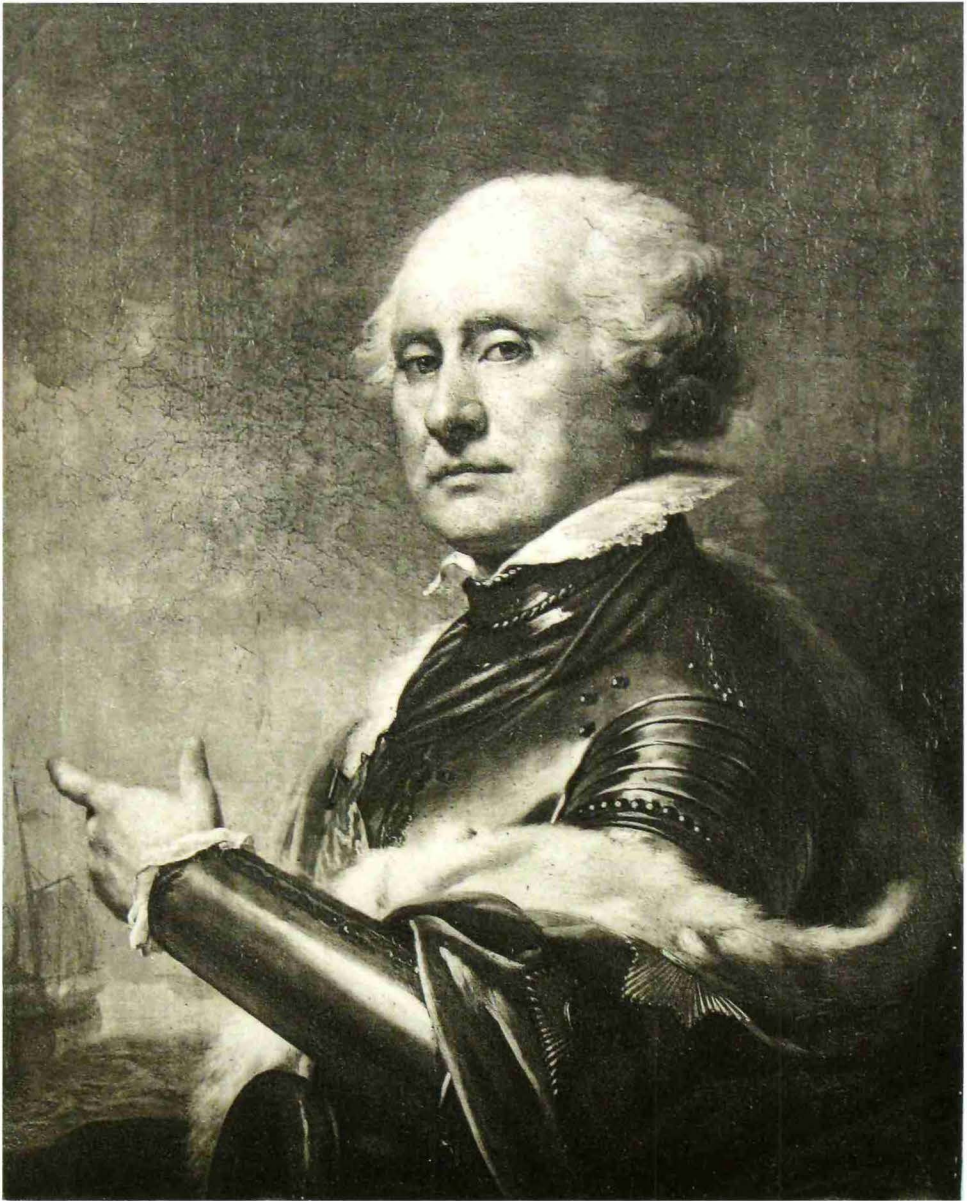
Nel 1893 la casa editrice Plon, Nourrit et C^{ie} di Parigi diede alle stampe una biografia del principe Charles-Nicolas-Othon de Nassau-Siegen (1745-1808), uno dei condottieri militari più famosi del suo tempo, che fu a lungo al servizio di Caterina II di Russia. L'autore del saggio, Louis-Albert-Charles Bancalis de Maurel marchese d'Aragon, aveva potuto attingere molte notizie da un carteggio inedito intercorso tra il principe e la moglie, Charlotte Gordzka principessa Sanguszko, conservato nel proprio archivio di famiglia nel castello di Saliès, vicino ad Albi. Nella quadreria del castello si trovava all'epoca anche il ritratto in esame, pubblicato in apertura del volume con la seguente didascalia: "Le Prince Charles de Nassau-Siegen / D'après le portrait peint par Lampi à S.^t Pétersbourg en 1790". Nel testo si precisa che il dipinto fu "exécuté à Pétersbourg, en 1790, après les victoires contre les Turcs et la première campagne sur la Baltique" (Bancalis de Maurel, 1893, p. 15).

Il principe di Nassau-Siegen era nato nel castello di Sénarpont il 9 gennaio 1745. In gioventù aveva partecipato alla circumnavigazione del globo al seguito di Bougainville, compiuta tra il novembre del 1766 e il marzo del 1769. Tra il 1784 e il 1785 soggiornò a Vienna, poi fino al 1787 a Varsavia, dove fu uno dei campioni della traballante autorità di re Stanisław August Poniatowski. Nel 1789 Elisabeth Vigée Le Brun lo ritrasse due volte, descrivendolo nelle sue memorie come "un jeune homme grand et bien fait et aux traits réguliers", biondo e fresco di carnagione

ma dall'espressione timida. Quest'aria ingenua – annotava il marchese d'Aragon – si muta, nel ritratto di Lampi, in un'espressione severa, altezzosa e autoritaria. Lampi e Nassau si trovarono contemporaneamente a Pietroburgo solo per un breve periodo, alla fine del 1796, quando il principe fece ritorno nella capitale russa per assistere alle esequie di Caterina II (Bancalis de Maurel, 1893, p. 378). Egli aveva soggiornato a Pietroburgo tra il 1788 e il 1789, ma poi aveva raggiunto l'esercito russo guidato da Potëmkin sulle rive del Mar Nero. Negli anni successivi si era spostato in Germania, tra Coblenza – dov'era giunto nell'estate del 1791 con l'incarico di rappresentare la Russia presso i conti Provenza e d'Artois, ossia i fratelli di Luigi XVI fuoriusciti dalla Francia – e Berlino, dove si trovava nel dicembre del 1794. Dalla capitale prussiana Nassau aveva raggiunto la moglie a Venezia, dov'era rimasto fino al 1796 con punte a Verona, a Vienna e in Spagna (Bancalis de Maurel, 1893, pp. 355-374).

Tenendo conto di questi spostamenti, molto più probabile appare l'ipotesi che il pittore abbia incontrato il suo altolocatocommittente a Varsavia, dove Nassau giunse nel dicembre del 1788, reduce dalla vittoria navale sui turchi a Oczakoff (Bancalis de Maurel, 1893, pp. 271-276): la circostanza spiegherebbe molto bene anche l'inserimento nella composizione del cannone e del veliero. Nella capitale polacca, dove il pittore era giunto alla fine dell'estate, poterono svolgersi le sedute di posa: quindi Lampi dovette portare con sé il dipinto a Vienna, per completarlo nel proprio studio tra il 1789 e l'anno successivo, come avvenne con molti altri ritratti dell'aristocrazia polacca.

Sulla base di queste considerazioni e sulla scorta di Fournier-Sarlovèze, che collocava i ritratti "dei principi di Nassau" tra quelli del periodo polacco (la principessa Sanguszko apparteneva, è bene ricordarlo, a una delle più antiche famiglie della nobiltà lituana), può essere confermata la datazione al 1790 indicata dal marchese d'Aragon.



12.

*Bozzetto per il ritratto dell'atamanno
Ksawery Branicki con i figli*

1788/1791

olio su tela, 52,5 x 37 cm

Graz, Landesmuseum Joanneum,
Neue Galerie, inv. I/347

Bibl.: Lacher, 1903, p. 27, cat. 242; Suida, 1923, p. 155, n. 547; Bénézit, 1924, p. 25; *Meisterwerke*, 1961, p. 57, cat. 101; *Neue Galerie*, 1963, p. 20, cat. 37; List, 1971, p. 472; Skreiner, 1988, p. 231, cat. 876; Pancheri, 2001a, p. 50, fig. 38.

Il dipinto, giunto al museo per legato di J. A. Stark nel 1838, è inventariato come "Familienbildnis" ed è stato identificato da chi scrive come bozzetto preparatorio per il dipinto di Alupka (cat. 13).

La composizione, organizzata presso una quinta arborea, è di tipo piramidale e presenta la figura dell'adulto torreggiante al centro, affiancata dai due bambini: l'uno, il più grande, stante con una celata tra le mani e con lo sguardo diretto al padre; l'altro, più piccolo, seduto in primo piano a sinistra, con lo sguardo rivolto all'osservatore. Completa il gruppo di famiglia un cane da caccia. Le principali varianti rispetto alla versione finale sono ravvisabili nell'abbigliamento del figlio maggiore e nella gestualità del figlio minore, il quale, anziché indicare il padre, reggerà con la sinistra il guinzaglio del cane.

La stesura delle pennellate, rapida e sommaria, ricorre in altri bozzetti del pittore e in particolare in quello per il ritratto di Maria Fëdorovna del 1795 (cat. 88).



13.

*Ritratto dell'atamanno Ksawery Branicki
con i figli*

1791 ca.

olio su tela, 225 x 160 cm

iscrizioni: "G B", sul collare del cane
Alupka (Ucraina), Alupka Palace and Park
Museum (Palazzo Voroncov), inv. 211

Bibl.: Böckh, 1825, p. 425; Rastawiecki, 1850, pp. 252, 254, n. 6; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 59; Rosati, 1893, p. 54; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 10, nota 1; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 100, nota 1; Mycielski, 1907, p. 43, nota 1; Mikhailowitch 1905-1909, V, 1909, n. 154, tav. LXXVI; Rosati, 1925, p. 77; Rasmø, 1957, p. 292; Ryszkiewicz, 1982-1983, pp. 125, 132-134, fig. 84, Casagrande, 2001a, p. 68; Pancheri, 2001a, pp. 42, 49-50, fig. 25; Pancheri, 2004, p. 252.

Ksawery Branicki (1731-1817), fu una delle figure di maggiore spicco nel tormentato panorama della *finis Poloniae*. "Del



tutto polacco sotto la vernice rococò” (Forst de Battaglia, 1930, p. 151), questo personaggio aveva seguito le sorti del giovane Poniatowski fin dalle notti brave trascorse insieme a Pietroburgo, all’epoca delle ‘relazioni pericolose’ tra il futuro re di Polonia e l’allora granduchessa Caterina. Il 5 marzo 1766 aveva fatto parlare di sé battendosi a duello con Giacomo Casanova. Cavaliere di San Stanislao e dell’Aquila Bianca, nel 1774 fu insignito del titolo di grande atamanno della Corona. Nel 1781 sposò una nipote di Grigorij Potëmkin, Alexandrine Engelhardt, dalla quale ebbe due figli, Vladislav (1782-1843) e Alexandre, e tre figlie, Catherine, Sophie ed Elisabeth.

Da sempre schierato con il partito filorusso, all’apertura del *sejm* voltò le spalle al sovrano e nel maggio del 1791, dopo la proclamazione della nuova costituzione (3 maggio), si recò a Iași per ottenere da Potëmkin l’appoggio ai propri piani ‘controrivoluzionari’. Fu probabilmente nella città della Moldavia che fu immortalato da Lampi insieme ai due figli: il pittore vi era infatti giunto nell’ottobre dello stesso anno, poco dopo la morte inaspettata del principe di Tauride. Passato al servizio della Russia, nel 1793 divenne generale ma si ritirò a vita privata nella tenuta di Bélaia Tzerkov, dove morì nel 1817.

Dal dipinto emerge potentemente tutta l’indole dell’effigiato, che Kostomarov descriveva assai severamente: “Bon vivant, débauché, turbulent, généreux, des allures de bravache, il était bien fait pour plaire à la noblesse polonaise. Avec ses airs de droiture et de franchise, il était tout astuce et duplicité, égoïste ne pensant qu’à lui, sans honneur, sans foi, sans convictions, pétri de rancune et d’amour-propre” (Mikhailowitch 1905-1909, V, 1909, n. 154). Nel ritratto la tracotanza che traspare dall’espressione e dalla posa è accentuata, per contrasto, dalla dolcezza dei volti dei figlioletti e dalle tinte pastello dei loro vestimenti di velluto e di raso. L’impegno del pittore è teso alla massima monumen-

talizzazione della figura centrale, che egli fa sbalzare dalla superficie della tela adottando una composizione a piramide tutta risolta in primo piano. Rinserrato entro una rilucente corazza ammantata di rosso, l’atamanno grava con tutta la sua mole su enormi piedi metallici, mentre il fanciullo dai lineamenti angelici alla sua sinistra – da identificare con il figlio Vladislav – osa appoggiarvi il proprio piedino calzato di seta. Con l’inserimento di un simile dettaglio, di sapore anedddotico, Lampi sembra proporre sommessamente all’osservatore una chiave di lettura che possa all’occorrenza sdrammatizzare il tono del ritratto e che fa sospettare un’istintiva presa di distanze dal carattere dell’effigiato.

Ryszkiewicz (1982-1983, pp. 125, 134) considera preparatorio per il dipinto uno “schizzo” su tavola del Museo Nazionale di Varsavia, mentre chi scrive ha identificato in una piccola tela della Neue Galerie di Graz il bozzetto di questo interlocutorio capolavoro (cat. 12).

Il dipinto è nominato tra le principali opere di Lampi a partire da Böckh. A metà Ottocento il Rastawiecki non ne conosceva l’ubicazione, indicata invece chiaramente nel 1896 dal Mycielski: “[Il ritratto] si trova oggi a Białocerkiew, nel castello della contessa Maria Władysławowa Branicka, lo schizzo di questo, invece, di piccole dimensioni, ma pieno della più raffinata eleganza e vivo colorito è di proprietà della contessa Konstantowa Branicka a Cracovia”. Le stesse indicazioni riferiva Fournier-Sarlovèze. Considerato in seguito disperso, è stato segnalato da Ryszkiewicz nel Museo di Alupka, già residenza della nobile famiglia Voroncov, i cui beni furono nazionalizzati nel 1921. Lo stesso Ryszkiewicz ha segnalato una copia più tarda del ritratto nel castello di Montrésor in Francia (Turenna), passato ai Branicki nel corso del XIX secolo.

14.

Ritratto di Grigorij Aleksandrovič Potëmkin
post 1791
olio su tela, 73,5 x 60,5 cm
San Pietroburgo, Ermitage, inv. ERŽ 1879

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 8, tav. VIII; Wrangell, 1911, pp. 46, 49, nota 329, ill.; Gibellino-Krasceninnikowa, 1938, pp. 104, 106, ill.; Hare, 1965, p. 118, fig. 72A; Lo Gatto, 1991, p. 206, fig. 128; Kotel'nikova, Letin, 1998, p. 15, cat. 4; Karpova, 2000, p. 148; Sebag Montefiore, 2000, p. 329, ill.; Casagrande, 2001a, pp. 66-68, fig. 60; Gudymenko, 2005.

Grigorij Aleksandrovič Potëmkin (1739-1791) fu per molti anni l'“uomo forte” della Russia, l'unico tra i molti favoriti di Caterina II ad aver dimostrato di possedere, accanto a indubbie doti amatorie, grandi capacità politiche e militari. In qualità di sottufficiale della Guardia a cavallo prese parte al colpo di stato del 28 giugno 1762. Decisiva per la sua carriera fu la partecipazione alla guerra russo-turca del 1768-1774, al termine della quale fu chiamato a Pietroburgo per divenire il favorito della zarina e il suo principale consigliere. Caterina, che ammirava in lui l'intelligenza e l'audacia, fu ripagata da un amore e da una dedizione costanti, che durarono anche dopo il suo allontanamento dall'alcova. Nel 1774 fu creato conte e l'anno successivo principe del Sacro Romano Impero. Nelle nuove province meridionali strappate al dominio ottomano colonizzò vasti territori e fondò varie città (Cherson, Nikolaev, Sebastopoli, Ekaterinoslav). Nel 1783 fu l'artefice dell'annessione alla Russia della Crimea. Nel 1786 gli fu concesso di aggiungere al titolo principesco l'appellativo onorifico “Tavričeskij” (tauricense), e da allora fu comunemente chiamato il principe di Tauride. Comandante supremo dell'esercito durante la seconda guerra russo-turca, morì all'apice dei successi militari della sua armata, nella città moldava di



14a. Jean-Marc Nattier, *Ritratto di Luigi XV di Francia*. San Pietroburgo, Ermitage

Iași, il 16 ottobre 1791 (5 ottobre secondo il calendario ortodosso). La sua morte gettò la zarina nello sconforto: “il mio pupillo, il mio amico, si può dire il mio idolo, il principe Potëmkin è spirato”, scrisse Caterina al barone Grimm. Il suo corpo verrà inumato in un mausoleo eretto dalla nipote, la contessa Branicka, nella chiesa di Santa Caterina a Cherson.

Il ritratto mostra il principe a mezzo busto, di profilo verso destra, con il volto rivolto di tre quarti in direzione dell'osservatore. La mano sinistra guantata è portata al petto. L'effigiato indossa un'armatura brunita sopra la quale è drappeggiato un mantello rosso, oltre alla fascia amoerri azzurra dell'ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato. In capo reca una folta parrucca dal lungo codino annodato sulla nuca. Alla sinistra dell'effigiato è collocato un elmo piumato, mentre il resto dello sfondo è completamente spoglio. Il modello adottato, che accosta suggestivamente il lustro del metallo a una grazia esecutiva ancora rococò nella

resa del volto, è quello della ritrattistica francese dei decenni centrali del secolo e richiama la pittura di Jean-Marc Nattier, molto apprezzata anche in Russia (per un confronto si veda in particolare il *Ritratto di Luigi XV* dell'Ermitage: fig. 14a). Una scelta conservatrice, che guarda a modelli in voga più di trent'anni prima, ma che contribuisce a conferire all'immagine un'aura di sospensione atemporale.

Lampi ha reso in modo realistico la fisionomia dai tratti assai marcati e la massiccia corporatura dell'effigiato, che i contemporanei definivano "colossale" (Becattini, 1797-1799, V, 1798, p. 233). Ha tuttavia evitato di raffigurare la menomazione all'occhio di cui parlano i biografi, ancorché Potëmkin non se ne preoccupasse, tanto che non usava portare la benda sull'orbita vuota (Troyat, 1979, p. 316). La verosimiglianza è comunque provata dal confronto con una coeva scultura di Fëdot Šubin (cat. 14b).

Come si ricava da un'attenta lettura delle fonti, il ritratto in esame fu certamente eseguito *post mortem*. Va quindi corretta la datazione corrente, fissata dalla critica russa intorno al 1790 (Gudymenko, 2005). Lampi era stato sollecitato a recarsi a Iași fin dall'autunno del 1790, ma vi era giunto, dopo una trattativa che coinvolse anche il cancelliere austriaco Kaunitz, solo dopo la scomparsa del committente: per la precisione, secondo quanto riferisce Friedrich von Adelung, cinque giorni dopo la morte di Potëmkin, ossia il 21 ottobre 1791. È dunque in errore l'anonimo compilatore del *Wiener Schriftsteller und Künstler Lexikon*, quando nel 1793, riferendo evidentemente notizie di seconda mano, sosteneva che il pittore sarebbe giunto a Iași appena in tempo per dipingere il ritratto. A tale proposito, va precisato che il dipinto in esame fu probabilmente eseguito dopo il trasferimento del pittore nella capitale, su incarico di un committente rimasto ignoto. Infatti, come riferisce esplicitamente l'Adelung, in Moldavia nessuno si curò di onorare

l'impegno assunto dal defunto con Lampi: "Il principe era ormai morto, e di quelli che in vita lo avevano circondato, nessuno pensò più al suo ritratto" (Adelung, 1803b, pp. 823-824).

Nel 1906 il granduca Nikolaj Michajlovi pubblicava un ritratto di Potëmkin "appartenant au comte Alexis Bobrinsky, St-Petersbourg". Si tratta dell'opera in esame, approdata all'Ermitage nel 1941 dopo essere passata nelle collezioni del Museo Statale di Etnografia dei Popoli dell'URSS. Una vecchia etichetta incollata a tergo ricorda, infatti, che la tela appartenne alla contessa Sof'ja Bobrinskaja, alla quale era pervenuta per via ereditaria da suo padre il conte Aleksandr Nikolaevič Samojlov.

Una modesta copia, opera di anonimo, si conserva al Museo Storico Statale di Mosca.



14b. Fëdot Šubin, *Ritratto di Grigorij Aleksandrovich Potëmkin*, terracotta, 1791. San Pietroburgo, Museo Statale Russo



15.

Ritratto di Grigorij Aleksandrovič Potëmkin
post 1791

olio su tela, 73,5 x 60,5 cm

iscrizioni: "J. Lampi Faci[ebat] / Anno
1776.", in basso a sinistra

Autigny-la-Tour (Francia), château

Bibl.: *Du Tsar à l'Empereur*, 2005, p. 204,
cat. 313; *Vie de Château*, 2007, pp. 122-
123, cat. 167.

L'opera è una fedele replica del ritratto del principe di Tauride già in collezione Bobrinskij e oggi all'Ermitage (cat. 14). Il dipinto, finora ignorato dalla letteratura specialistica, è stato esposto al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 2005-2006 e a Pechino nel 2007. Nel catalogo della mostra di Bruxelles non è illustrato e reca una datazione "vers 1776", del tutto insostenibile.

L'antico castello di Autigny-la-Tour, in Lorena, fu rinnovato nel corso del Settecento dai conti Gondrecourt. Nel 1793 fu venduto come bene nazionale e da allora passò più volte di mano. L'attuale quadreria fu radunata dagli antenati del proprietario, lo storico dell'arte Jacques Charles-Gaffiot, nei primi decenni del Novecento. L'esame diretto dell'opera ha in primo luogo consentito di accertare che la firma apposta nell'angolo inferiore sinistro della tela è falsa. Lo rivela la stessa datazione che l'accompagna, "1776", del tutto infondata se si considera che in quell'anno il pittore risiedeva a Trento e lavorava al servizio del principe vescovo Pietro Vigilio Thun, con uno stile ancora molto crudo, alquanto diverso da quello che caratterizza il nostro ritratto. Anche se solo un esame radiografico potrebbe accertarlo, si può ritenere che l'iscrizione sia stata aggiunta molto tempo dopo l'esecuzione, probabilmente nei primi decenni del secolo scorso. Il dipinto risale invece al XVIII secolo e va anzi considerato un'opera autografa del pittore di Romeno, ossia una replica dell'esemplare di San Pietroburgo, identico nelle misure,

mentre qualche lieve variante si nota nell'espressione del viso e nell'acconciatura della parrucca. È anche ragionevole ipotizzare l'esistenza di un prototipo firmato non ancora rintracciato, forse commissionato dalla stessa Caterina II.

La storia conservativa dell'esemplare francese ci è in parte trasmessa da un cartellino cartaceo incollato a tergo della tela, che reca una scritta vergata a penna e inchiostro: "Portrait de Potemkine / peint par J. d. Lampi 1776 / acheté a Constantinople à M^e Haïm / antiquaire rue de Pasa en 1922 par / M^{de} Louis Steeg". La scritta ci informa che il dipinto fu acquistato a Costantinopoli dall'antiquario parigino Heim prima del 1922, anno in cui confluì nelle collezioni della signora Steeg, antenata dell'attuale proprietario. Ma come giunse il quadro a Istanbul? L'ipotesi più probabile è quella suggeritami dal padrone di casa, Jacques Charles-Gaffiot: nel 1917 la metropoli turca fu il primo rifugio di numerosi esponenti della nobiltà zarista in fuga dalla Rivoluzione d'ottobre e appare quindi plausibile che il dipinto sia approdato sulle rive del Bosforo in quella circostanza. Comunque sia, il naufragio di un ritratto di Potëmkin a Costantinopoli assume ai nostri occhi il sapore di una nemesi storica: per tutta la vita il principe di Tauride rappresentò infatti per la Sublime Porta un vero e proprio incubo e, dal punto di vista militare, uno dei nemici più temibili che l'Impero Ottomano dovette affrontare.



15a. Cartellino con iscrizione incollato a tergo del ritratto

Portrait of Peter Kine
 Painted by J. L. Lami 1786
 acquired by the Imperial Museum of St. Petersburg
 and placed in the collection of the
 Museum of the Russian Revolution

16.

Ritratto di Vasilij Stepanovič Popov

1791

olio su tela, 72,2 x 58,2 cm

già Londra, asta Bonhams (2006)

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 824; Böckh, 1825, p. 425; Meusel, 1808, p. 547; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rosati, 1893, p. 55; Djačilev, 1905, n. 727; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 19, tav. XIX; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 359; Rosati, 1925, p. 84; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 274; Rasmø, 1957, p. 30; Casagrande, 1996-1998, p. 211, fig. 4; Casagrande, 2001a, p. 68, fig. 61; Pancheri, 2004, p. 252; Bonhams, *Russian Sale*, 1st June 2006, pp. 8-9, lot 7; Markina, 2007, p. 36.

Vasilij Stepanovič Popov nacque nel governatorato di Kazan' il 17 dicembre 1743. Entrato nell'esercito, divenne segretario del principe B. Dolgoruky-Krymsky, poi passò al servizio di Potëmkin. Nel 1791 organizzò per ordine di Caterina II i funerali del principe di Tauride e alla fine dello stesso anno fu nominato generale, decorato con la croce di San Vladimiro di prima classe. Subentrò a Potëmkin nell'amministrazione del governo di Ekaterinoslav. Nel gennaio del 1792 ricevette il cordone di Sant'Alessandro e nel corso dello stesso anno divenne capo del gabinetto di corte. Alla morte della zarina fu tra i pochi a rimanere in carica e nel 1798 fu nominato senatore. Un giudizio tagliente sul suo conto si deve al conte Rastopčîn, che lo descrisse come un inetto buono solo nel gioco d'azzardo (Waliszewski, 1981, p. 452). Secondo la testimonianza di Friedrich von Adelung, il prototipo del ritratto di Popov fu realizzato da Lampi a Iași nell'autunno del 1791 e fu subito spedito a Caterina II come prova del talento del pittore. La favorevole impressione suscitata dal dipinto valse a Lampi l'invito a Pietroburgo e lo stesso Popov accompagnò l'artista nella prima parte del viaggio.

L'effigiato è presentato a mezzo busto, rivolto di tre quarti verso sinistra. Sulla marsina ostenta le stelle degli ordini di Sant'Alessandro Nevskij e di San Vladimiro, mentre sulla fascia di seta amoerrosale risalta la croce gemmata di Sant'Anna. La resa del volto e dello sguardo – caratterizzato da folte sopracciglia lievemente aggrottate – è straordinariamente raffinata: sensibili trapassi chiaroscurali e un suggestivo sfumato conferiscono all'immagine la fragranza della verità. L'entusiasmo di Adelung, che ricordava come l'opera fosse stata dipinta "con straordinario spirito e fuoco" ("mit ungemeinem Geiste und Feuer"), appare pienamente giustificato. La stella di Sant'Alessandro fu probabilmente aggiunta nel 1792, poco dopo il suo conferimento.

Nel 1906 il granduca Nikolaj Michajlovič illustrava una delle versioni del ritratto, che apparteneva alla collezione Romanov ed era stata esposta l'anno precedente alla mostra di Palazzo Tauride. Casagrande la identificava con il dipinto oggi al Museo di Ul'janovsk (cat. 17). Il dipinto in esame comparve a un'asta londinese di Bonhams il primo giugno 2006 e fu illustrato nel relativo catalogo con la corretta attribuzione a Lampi e una datazione al 1792, giustificata sulla base della data di aggregazione dell'effigiato all'Ordine di Sant'Alessandro Nevskij. Tuttavia, proprio le due stelle onorifiche applicate all'uniforme presentano un carattere corsivo e sommario, ciò che fa pensare a un'aggiunta di altra mano. In tutti gli altri dettagli, e in particolare nella resa del volto, della parrucca incipriata, del cielo crepuscolare e della fascia rossa di Sant'Alessandro, il dipinto presenta un'elevata qualità esecutiva, che ne assicura la piena autografia.



17.

Ritratto di Vasilij Stepanovič Popov

1791 ca.

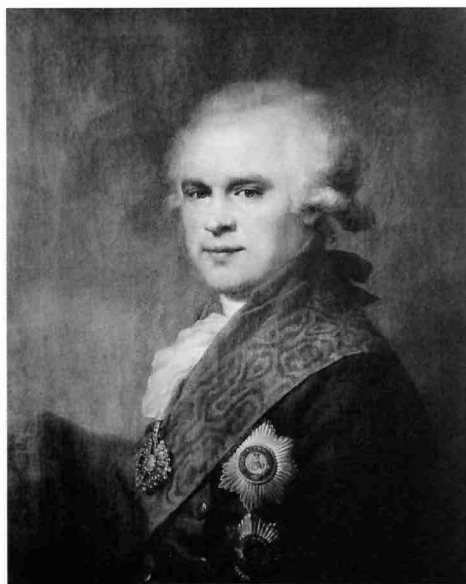
olio su tela, 69 x 56,5 cm

Ul'janovsk, Museo Regionale d'Arte

Bibl.: Casagrande, 2001a, p. 68.

Il dipinto è stato identificato da Casagrande con l'esemplare reso noto nel 1906 da Nikolaj Michajlovič, già in collezione Romanov. Quel che è certo è che l'opera pervenne alle collezioni museali nel 1922 per acquisto dalla collezione di Aleksandr Vladimirovič Zhirkevič (1857-1927). Una replica autografa è segnalata al Museo d'Arte Regionale di Donec'k in Ucraina (inv. Ж 1195, olio su tela, 70,5 x 59). Nel 1911 Vrangeli segnalava altri esemplari (copie?) a Pietroburgo presso l'Istituto Minerario e nella quadreria della contessa Gagarina (Wrangell, 1911, p. 85, nota 359).

Una copia antica in miniatura, montata in una preziosa cornice *fausse-montre* del diametro di 58 mm, fu battuta all'asta da Christie's il 28 novembre 2006 (London, sale 7285, *Important gold boxes and portrait miniatures*, lot 109).



18.

Abbozzo per il ritratto di Caterina II di Russia

1792

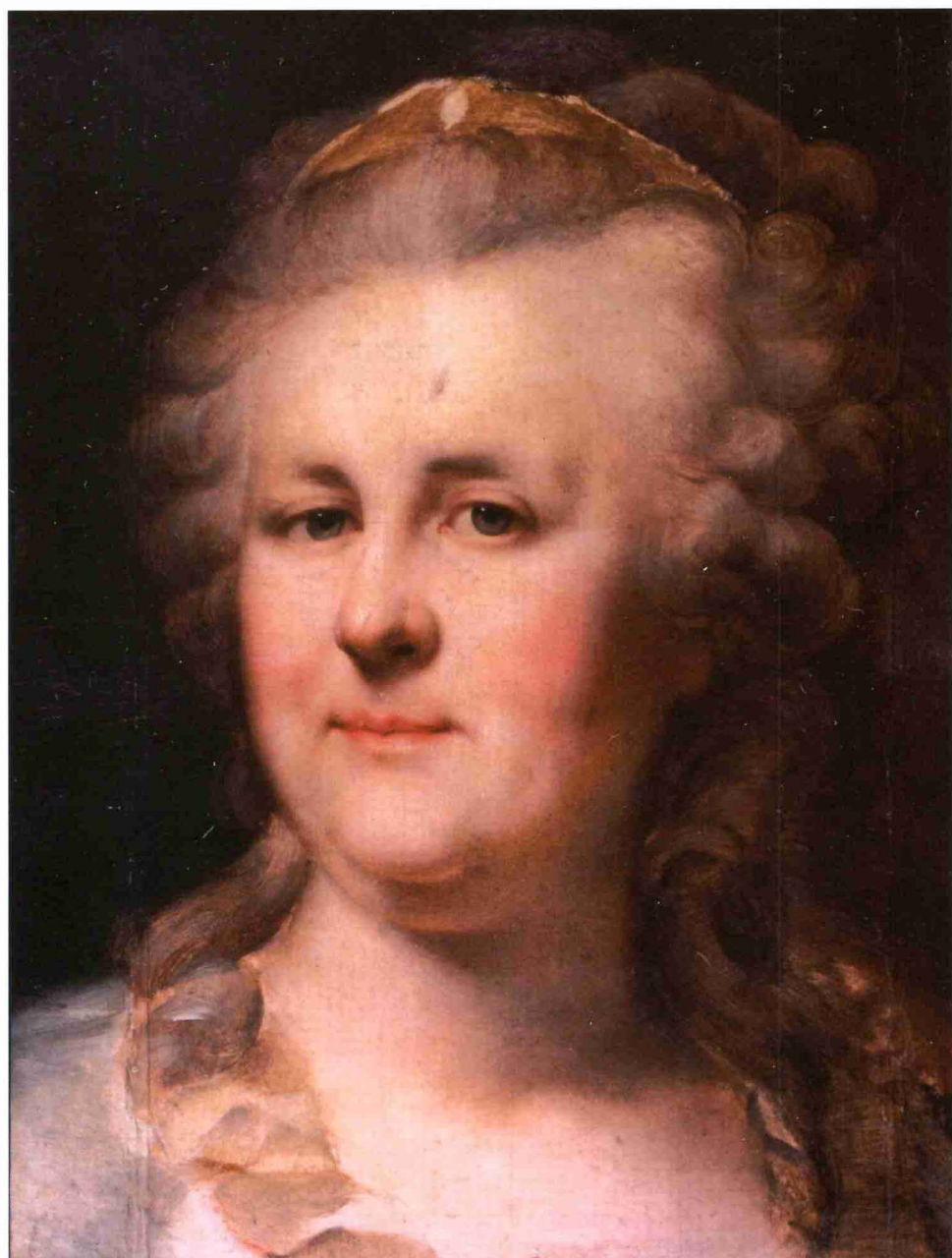
olio su cartone, 42,5 x 33 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo,
inv. Ж-4561

Bibl.: Goldovskij, 1998, p. 103, n. 229, ill.;
Casagrande, 2001c, pp. 244-245, cat. 34.

Il dipinto, emerso solo recentemente all'attenzione della critica, mostra la testa e il volto di Caterina II ripresi a distanza ravvicinata contro un fondo scuro: solo il viso è rifinito, mentre la chioma, il diadema dorato e l'orlo della veste sono solamente abbozzati. L'espressione del viso ricalca fedelmente quella del ritratto a tutta altezza del 1793 (cat. 19): su questa base l'opera in esame va considerata l'abbozzo preparatorio del primo ritratto della sovrana eseguito da Lampi, che fu portato a termine dopo una gestazione durata circa un anno.

Il dipinto, approdato al museo nel 1926, non va confuso con quello menzionato da Rovinskij nel Palazzo Imperiale di Gatčina.



19.

Ritratto di Caterina II di Russia

1792-1793

olio su tela, 290 x 208 cm

iscrizioni: "Professore Lampi / pinxit
anno 1793.", in basso a sinistra sul
basamento del trono

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 2755

Bibl.: Georgi, 1794, II, p. 453; Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 75-76; Füeßli, 1802, p. 75; Adelung, 1803b, p. 825; de Genève, 1805-1809, I, 1805, ill.; Meusel, 1808, p. 548; Böckh, 1825, p. 425; Monti, 1829, pp. 27, 64; Lemmen, 1830, p. 136; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, pp. 56, 60; Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 811-813, nn. 136, 137; Rœttger, 1874, s.p., ill.; Rosati, 1893, pp. 57-58; Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 13-15, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 102, 104, ill.; Djagilev, 1905, p. 240, n. 2; *Ausstellung*, 1906, p. 149, cat. 970; Wérétennikoff, 1910, p. 23; Caprin, 1911, tav. fuori testo; *Mostra*, 1911, p. 221, cat. 8; Tarchiani, 1911, pp. 81, 85, ill.; Wrangell, 1911, p. 46, nota 327; Nugent, 1912, p. 17, ill.; Rosati, 1925, pp. 87-88, ill.; Sette, 1925, p. 201; Gamba, 1927, pp. 233, 243, tav. XI; Morassi, 1927, pp. 574, 582, 583, 588, ill.; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gerola, 1930, p. 16, fig. 44; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Donzelli, 1957, fig. 160; Rasmø, 1957, pp. 30, 92-95, ill.; Cat. Ermitage, 1958, p. 365; Cat. Ermitage, 1981, p. 234; Lo Gatto, 1991, p. 213, fig. 138; Nikulin, 1987, pp. 465-466, n. 396; Nikulin, 1992, pp. 338-339, figg. 261-262; Vrangeli, 1997, pp. 17, 18 e nota 67/7; Karpova, 2000, p. 147; Casagrande, 2001a, pp. 73-74, fig. 65; Pancheri, 2004, p. 252; Garlova, 2005b, p. 269, cat. 16; Renne, 2005, p. 154.

Caterina II di Russia, nata principessa di Anhalt-Zerbst (1729-1796), sposò nel 1745 il granduca Pietro e nel gennaio del 1762 salì al trono insieme al consorte, che assunse il nome di Pietro III. Con il colpo di Stato del 9 luglio e il successivo assassi-

nio del marito, Caterina fu proclamata autocrate di tutte le Russie e rimase al potere fino alla morte.

La sovrana è collocata al centro della composizione, stante davanti al trono innalzato su una pedana ricoperta da un tappeto decorato a fiorami. È rappresentata a figura intera, frontalmente, ma con il volto girato di tre quarti verso sinistra, mentre lo sguardo si rivolge imperiosamente in direzione dell'osservatore. Indossa un abito di raso bianco ricamato a fiori d'argento, con sopravveste viola a ricami e sciarpa di raso frangiato; dalle spalle ricade un manto di teletta color oro foderato di ermellino, allacciato sul petto da un collare di pietre preziose. Sul capo, tra i folti capelli abbondantemente incipriati, brilla una piccola corona d'oro tempestata di diamanti, trattenuta da un diadema. Ad armacollo sono sistemate le fasce seriche dei principali ordini cavallereschi russi: quella azzurra di Sant'Andrea il Primo Chiamato, la cui croce ricade sul fianco; quella rossa e nera di San Vladimiro; e quella nera e arancione di San Giorgio.

La sovrana regge con la destra lo scettro imperiale, fregiato del celebre diamante Orlov e sormontato dall'aquila bicipite degli zar. Nel contempo, con un ampio gesto della mano sinistra, accenna ai codici legislativi adagiati su un piedistallo, sostenuto da un'aquila di bronzo. Essa, che simboleggia il potere imperiale romano, è affiancata da un tondo laureato entro il quale è iscritto il profilo a rilievo di Pietro il Grande. Poco discosto, da un bruciaprofumi di bronzo esala una nuvoletta d'incenso. Il trono è in legno dorato, con rivestimento in stoffa verde sulla quale è ricamata la personificazione della Giustizia. È sostenuto da una coppia di leoni (di cui solo uno è visibile), a significare che l'imperatrice è raffigurata *in regno* (Garlova, 2005). Lo schienale è sormontato da due putti dorati che reggono l'uroboro (un serpente che si morde la coda, simbolo dell'Eternità): quest'ultimo particolare non era stato finora rilevato dalla critica.



L'intera scena è sovrastata da un voluminoso cortinaggio di velluto rosso, che crea la nicchia d'ombra necessaria a far risaltare in piena luce il volto dell'imperatrice. A sinistra, sopra un tavolino circolare sorretto da cariatidi, un cuscino di velluto cremisi accoglie la corona imperiale, il globo crucifero e un serto d'alloro.

Sullo sfondo a destra tra imponenti colonne s'intravedono due statue allegoriche, interpretate in passato come allegorie della Giustizia e della Fortezza (Rosati) o della Verità e della Forza (Fournier-Sarlovèze) o ancora della Prudenza e della Forza (Garlova), sono state correttamente identificate da Alessandro Casagrande sulla base delle indicazioni fornite nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, come la Prudenza e la Costanza.

Come affermano concordemente tutti i biografisti dell'artista (Füeßli, 1802, p. 75; Adelung, 1803b, p. 825; Böckh, 1825, p. 425), il dipinto fu la prima commissione portata a termine da Lampi a Pietroburgo e gli valse il compenso di dodicimila rubli, oltre all'annuale appannaggio. In una lettera inviata il 9 maggio 1792 al barone Melchior Grimm, Caterina menzionava il ritratto e le otto sedute di posa alla quale si era dovuta sottoporre: "Lampi peintre, qui nous est venu de Vienne, a fait depuis peu un immense portrait de votre humble servante, dont tout le monde convient qu'il n'y a rien de pareil, aussi ai je été tourmentée avec huit séances" (Wrangell, 1911, p. 84, nota 342).

Sulla travagliata gestazione dell'opera, che durò almeno un anno, siamo informati dal memorialista francese Charles François Filibert Masson: "Le célèbre Lampi l'avoit peinte depuis peu assez ressemblante, quoiqu'extrêmement flattée: cependant Catherine remarquant qu'il n'avoit pas tout-à-fait oublié ce malheureux pli qui caractérise sa physionomie, elle en fut très-mécontente, et dit que Lampi lui avoit donné l'air trop sérieux et trop méchant. Il fallut retoucher et gâter le portrait, qui paroît maintenant être celui d'une jeune nymphe: le trône, le sceptre, la couronne

et quelques autres attributs, le font pour tant reconnoître pour celui d'une impératrice. Au reste c'est un morceau qui mérite les regards des amateurs, aussi bien que celui de l'impératrice actuelle par le même maître".

Il ritratto fu celebrato dal poeta di corte Gavriil Deržavin in una quartina che suona "La tua maestria, o Lampi, / ha saputo riunire in questa figura / lo spirito universale, la grandezza d'animo / la divinità, in una parola l'immagine di Caterina" (per il testo originale in russo si veda Vrangell', 1997, p. 18).

Nel 1795 il dipinto fu inciso a mezzotinto da James Walker (cat. 19a). L'immagine mostra in calce una vignetta raffigurante Zeus e Atena sulle nubi, affiancata dalla didascalia "ЕКАТЕРИНА ВТОРАЯ. – CATHERINE THE SECOND.". Il foglio reca inoltre le seguenti iscrizioni: "Painted by professor Lampi.", in basso a sinistra; "Engraved by James Walker Engraver to her Imperial Majesty / and member of the Imperial Academy of Arts St. Petersburg.", in basso a destra; "Published April 1st. 1795 by Jas Walker S. Peterburg and Robert Wilkinson Cornhill London.", in basso al centro (Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 811-812, n. 136). Un'altra incisione di traduzione alla maniera nera si deve al parigino Alexandre Vincent Sixdeniers (Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, p. 813, n. 137). Quest'ultima, realizzata per iniziativa dell'editore Velten, reca le iscrizioni "PEINT PAR LAMPI" e "GRAVÉ PAR SIXDENIERS" e la seguente dedica: "Très respectueusement dédié à Leurs Altesses Imperiales / monseigneur le Grand Duc Michel Pawlowitsch et Madame la Grande Duchesse Hélène Pawlowna / par leur très humble et très obéissant serviteur Velten. / Publié par Velten, maison de l'église hollandaise à St. Petersbourg, et même maison a Carlsrouhe." (cat. 19b). Nel 1805 un'incisione al tratto fu pubblicata come antiporta del primo volume dell'opera *Galerie de l'Hermitage gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent*,



ЕКАТЕРИНА ВТОРАЯ.



CATHERINE THE SECOND.

19a. James Walker (da G. B. Lampi), *Ritratto di Caterina II di Russia*, mezzotinto, 1795



19b. Alexandre Sixdeniers (da G. B. Lampi), *Ritratto di Caterina II di Russia*, mezzotinto



CATHERINE II.

19c. Camille de Genève, *Galerie de l'Hermitage* gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent, San Pietroburgo 1805, antiporta (incisione a contorni)



19d. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Caterina II di Russia*, post 1793. Arkhangelsk (Arcangelo), Museo d'Arte Regionale



19e. Copia da Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Caterina II di Russia*. Pavlovsk, Palazzo Imperiale

pubblicata a Pietroburgo da Camille de Genève (Artemieva, 2001, p. 15, fig. 2): la matrice fu incisa dal poco noto Sanders (l'inglese John Sanders?) sotto la direzione del pittore Franz Ivanovič Ľabenski, custode dell'Ermitage, sulla base di un disegno di Karl Christian Philipp Reichel, allievo dell'Accademia di San Pietroburgo. La stampa reca infatti le diciture "Reichel del. – Labensky direx. – Sanders sc." e la didascalia "CATHERINE II." (cat. 19c).

Una replica autografa del ritratto (olio su tela, 294 x 206 cm) si conserva al Museo d'Arte Regionale di Arkhangelsk (fig. 19d). Un piccolo dipinto conservato nel Palazzo Imperiale di Pavlovsk (inv. 2174), del formato di un bozzetto (olio su tela, 75 x 55 cm), ricalca la composizione del ritratto in esame, ma con vistose varianti: mancano infatti le statue allegoriche, mentre il leone dorato che fiancheggia il trono e il tappeto che ricopre la pedana presentano forme assai diverse (fig. 19e). La resa indecisa e

goffa di molti particolari, non ultimo il viso stesso della sovrana, inducono a espungere l'opera dal catalogo del pittore e di considerarla una sorta di libera copia eseguita da un contemporaneo, con esiti al limite della caricatura (Casagrande, 2001a, pp. 75-76, fig. 68).

Per ogni altro ragguaglio su possibili disegni e bozzetti preparatori e sulle innumerevoli repliche e copie si rinvia al relativo capitolo del saggio introduttivo.

Il dipinto fu esposto nel 1906 a Berlino e nel 1911 a Firenze. Nel 1927 l'opera veniva illustrata nel volume curato da Ugo Ogetti *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* (dove compariva anche come immagine di copertina) e nella relativa scheda Carlo Gamba ne dava un'entusiastica descrizione, confondendo peraltro il profilo di Pietro il Grande con quello del marito di Caterina, Pietro III. Rovinskij datava erroneamente il ritratto al 1794, seguito da Rosati, Fournier-Sarlovèze e Rasmò.

20.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1793

olio su tela, misure non rilevate

Roma, collezione privata

Bibl.: Casagrande, 2001a, p. 75, fig. 67.

Il dipinto costituisce una replica a mezzo busto, di formato ovale e parzialmente autografa, del grande ritratto di Caterina II datato 1793 (cat. 19). Rispetto al prototipo e alle numerose repliche note, la versione in esame presenta due significative varianti: la zarina ostenta infatti il collare dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato – che sembrerebbe tuttavia un'aggiunta successiva – mentre un serto d'alloro cinge la corona.

Il dipinto fu esposto fuori catalogo alla mostra di Trento del 2001, allorché si trovava presso l'antiquario Fabrizio Apolloni di Roma.

Una fotografia dell'opera recante l'indicazione "L. Nyholm, Stockholm" si conserva nell'archivio del Kunsthistorisches Museum di Vienna.



21.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1793

olio su tela, 77 x 60 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo,
inv. 6784

Bibl.: Casagrande, 2001a, pp. 75, 244, fig. 34a.

L'opera costituisce una replica a mezzo busto e di formato ovale del ritratto a tutta altezza del 1793, conservato all'Ermitage (cat. 19). Va considerato invece una copia coeva l'altro esemplare di pertinenza del Museo Statale Russo, di formato quadrato (inv. Ж-4564, olio su tela, 68,5 x 54,5 cm) (Goldovskij, 1998, pp. 103-104, n. 230, ill.; Casagrande, 2001c, p. 244, cat. 34). Altre repliche o copie antiche sono segnalate da Alessandro Casagrande al Museo di Pskov (inv. 826, olio su tela, 81 x 67 cm) e al Museo Nazionale d'Arti Plastiche di Moldavia a Chişinău (olio su tela, 67,1 x 54 cm).



22.

Ritratto di Caterina II di Russia

1794

olio su tela, 162 x 123 cm

Jever (Germania), Schlossmuseum,
inv. 06790

Bibl.: Fissen, 1932; Bredendiek, 1954;
Sander, Schmerenbeck, 1997, p. 51; Siems,
2005, p. 10.

Dalla seconda metà del XVII secolo la signoria di Jever, cittadina dell'attuale Bassa Sassonia, si trovava nei domini dei principi di Zerbst. Nel 1793, con la morte dell'ultimo duca di Anhalt-Zerbst, Friedrich August, fratello di Caterina II di Russia, il ducato fu spartito tra le linee di Dessau, Köthen e Bernburg, mentre lo Jeverland fu incorporato all'Impero russo. Caterina ne affidò l'amministrazione alla cognata Friederike Auguste Sophie di Anhalt-Bernburg, vedova del duca (Hübner, 2001, pp. 548-549). L'anno successivo, per suggellare l'avvenuto passaggio di sovranità, l'imperatrice inviò da Pietroburgo il ritratto in esame, "als persönliches Geschenk der Zarin an die Landschaft Jever" (Siems, 2005, p. 10).

La tela fu spedita da Pietroburgo dapprima a Zerbst, dove fu dotata della fastosa cornice ancora oggi conservata, e quindi a Jever per la via di Amburgo. Il periodico "Jeverschen Nachrichten" annunciava l'arrivo del ritratto da Pietroburgo in data 15 settembre 1794. Il fastigio della cornice, pregevole lavoro d'intaglio, è composto da uno scudo recante il monogramma di Caterina II, sormontato dalla corona imperiale russa e dallo scettro. Sotto la cornice corre un'iscrizione, che fu fatta apporre da Friederike Auguste Sophie di Anhalt all'indomani della morte della zarina: "AUS VEREHRUNG GEGEN DAS URBILD UND ZUM ANDENKEN FÜR JEVERLAND F.A.S. v.u.g. F.Z.A. 1796".

Il dipinto è attualmente conservato nella Sala delle Udienze del castello di Jever,

inserito nella *boiserie* ottocentesca. Si tratta di una replica parziale del grande ritratto a figura intera dipinto da Lampi nel 1793 (cat. 19).

L'elevata qualità dell'esecuzione del volto e di ogni dettaglio dell'abbigliamento inducono a ritenerla interamente autografa. Unica variante significativa rispetto al prototipo è l'assenza della statua della Prudenza alle spalle dell'imperatrice.



23.

Ritratto di Caterina II di Russia

1793/1796

olio su tela, 91,2 x 91,4 cm

Novgorod, Museo Statale d'Arte, inv. 17825

Bibl.: Vassiljeva, 2006.

Il dipinto, di formato ovale, mostra le sembianze di Caterina II di Russia in età senile. La sovrana è effigiata a mezza figura, con lo scettro nella mano destra, la corona in capo e un mantello di ermellino sulle spalle. Nel complesso il viso della sovrana appare maggiormente appesantito dall'età e lo sguardo più severo.

La stesura delle pennellate è molto accurata in corrispondenza della testa, mentre il busto, la mano e i dettagli dell'abbigliamento sono resi in modo più sordo e corsivo. Queste disparità di trattamento inducono ad assegnare alla mano di Lampi la sola testa, mentre tutto il resto si deve a un collaboratore, forse lo stesso Giovanni Battista junior. In tal caso la datazione più probabile si restringerebbe al biennio 1795-1796.



24.

Ritratto di Caterina II di Russia

1792/1796

matita con rialzi a tempera su carta, 292 x 235 mm

Linz, Lentos Kunstmuseum, inv. G 60

Bibl.: inedito.

Il disegno, molto rifinito e di eccellente qualità esecutiva, mostra le sembianze dell'imperatrice a tre quarti di figura. Caterina si presenta con un mantello di ermellino sulle spalle, lo scettro nella mano destra e una piccola corona unita a un diadema sul capo. Con un gesto della mano sinistra accenna alla corona e al globo crucifero adagiati su un cuscino, mentre alle sue spalle si eleva una colonna, simbolo della virtù della Fortezza, parzialmente occultata da un cortinaggio, dal quale pende una corda terminante in una nappa.

La gestualità dell'effigiata e il suo abbigliamento ricalcano il ritratto a figura intera dipinto da Lampi nel 1793 (cat. 19), mentre lo sfondo presenta notevoli varianti, che non trovano riscontro in alcun dipinto noto del pittore. La circostanza rafforza l'autografia dell'opera e induce a ritenerla un disegno preparatorio per un dipinto non realizzato o non ancora rintracciato.

Il foglio, di formato ovale, è inventariato come opera di Giovanni Battista Lampi e fu acquistato dal museo il 9 ottobre 1949. Non se ne conosce la precedente storia conservativa. Ignorato da tutta la critica, viene preso in considerazione per la prima volta in questa sede.



25.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1793

olio su tela, 84 x 67 cm

Già Berlino, asta Rudolph Lepke's (1928)

Bibl.: Falke, 1928, p. 108, n. 390, tav. 149.

Il dipinto è illustrato nel catalogo *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser Ermitage Palais Michailoff Gatschina u. a. im Auftrag der Handelsvertretung der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken*, redatto da O. von Falke e stampato in occasione della vendita svoltasi a Berlino il 6 e 7 novembre 1928 presso la casa d'aste Rudolph Lepke. Si tratta di una fedele replica a mezzo busto del ritratto a tutta altezza del 1793 conservato all'Ermitage (cat. 19). Come tutte le opere apparse all'asta berlinese, messe in vendita dalle autorità dell'Unione Sovietica, anche il dipinto in esame proveniva da una delle residenze imperiali di Pietroburgo.

L'opera è forse identificabile con il dipinto delle stesse dimensioni approdato nel 1988 al Deutsches Historisches Museum (cat. 28).



26.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1793

olio su tela, 85,5 x 67 cm

Già Schweinfurt (Germania), collezione Georg Schäfer

Bibl.: *Romantik und Realismus*, 1968, p. 118, cat. 93, fig. 93.

L'opera, che costituisce una replica a mezzo busto del prototipo conservato all'Ermitage (cat. 19, fig. 26a), fu esposto in mostra nel 1968 al castello di Laxenburg. Faceva parte della collezione di Georg Schäfer (1896-1975), che riunì a Schweinfurt una prestigiosa raccolta di dipinti, acquarelli e disegni di artisti tedeschi e austriaci del XIX secolo. Il principale nucleo della collezione confluit nel Museo Georg Schäfer, inaugurato a Schweinfurt nel 2000, il resto fu posto in vendita a varie aste tra il 1999 e il 2005, allo scopo di finanziare l'omonima Fondazione. Tra le opere vendute figurava anche quella in esame, che non è presente nelle attuali raccolte del museo bavarese.





26a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Caterina II di Russia*, 1792-1793, particolare. San Pietroburgo, Ermitage (foto Brogi, 1911)

27.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1793

olio su tela, 79,8 x 63,5 cm

Varsavia, Muzeum Narodowe, inv. MP
4512 (4436)

Bibl.: Białostocki, 1969, p. 218, n. 638.

Il dipinto, già nella collezione di A. Strzałecki, fu acquistato dal museo nel 1918. Attualmente si conserva nella sede di Łazienki. Pubblicato da Jan Białostocki, è stato in seguito ignorato dalla letteratura. Si tratta di una replica, almeno parzialmente autografa, del ritratto a tutta altezza realizzato da Lampi nel 1793 e più volte replicato (cat. 19).

Un esemplare di analogo formato (81 x 62 cm), attribuito a Giovanni Battista Lampi junior, è apparso il 29 novembre 2011 a un'asta londinese di Sotheby's (*Russian Paintings*, lot. 116).



28.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1793

olio su tela, 85,4 x 67,1 cm

Berlino, Deutsches Historisches Museum,

inv. 1988/1498

Bibl.: inedito.

Il dipinto costituisce una replica a mezzo busto del grande ritratto di Caterina II dipinto da Lampi nel 1793 (cat. 19). A differenza di altre repliche, in questo caso il pittore ha riproposto anche parte del cortinaggio visibile nel prototipo. La resa del volto e della chioma è molto fine e accurata, mentre la pennellata si fa più corsiva in corrispondenza dei dettagli dell'abbigliamento, circostanza che fa pensare a un'opera realizzata in collaborazione tra il maestro e un aiuto, presumibilmente il figlio Giovanni Battista junior (in tal caso il dipinto andrebbe datato post 1795, anno del trasferimento di quest'ultimo a Pietroburgo).

Un esemplare pressoché identico, ma con un inserto di paesaggio sullo sfondo, si conserva al Museo Statale di Architettura e Arte di Pskov.



*Ritratto di Caterina II di Russia**con figure allegoriche*

1792/1793 ca.

olio su tela, 60 x 50 cm

iscrizioni: "2952.", in basso a destra

San Pietroburgo, Museo Statale Russo,

inv. Ж-4554

Bibl.: Nikulin, 1987, p. 465; Goldovskij, 1998, p. 103, n. 227, ill.; Karpova, 2000, p. 147; Casagrande, 2001c, pp. 246-247, cat. 35.

La composizione del dipinto è una variante del grande ritratto realizzato da Lampi nel biennio 1792-1793 (cat. 19). Rispetto ad esso, il pittore ha eliminato il piedistallo con i codici legislativi e con esso il riferimento a Pietro il Grande, sostituendolo con un mappamondo e due figure allegoriche. Queste ultime sono agevolmente identificabili con le personificazioni del Tempo (l'uomo barbato e sdraiato di spalle in primo piano, con la falce nella destra e una clessidra alata accanto) e della Storia (la donna assisa con un libro sulle ginocchia e una penna d'oca nella destra). Le due figure, assimilabili anche al dio Saturno e alla musa Clio, sono entrambe rivolte a Caterina: il Tempo, supplice ai suoi piedi, appare sconfitto, mentre la Storia, con espressione ammirata, annota solerte le gesta della sovrana. Diverso anche il fondale sulla destra, costituito da un colonnato in fuga prospettica. Ulteriori piccole aggiunte sono la piuma di struzzo posta sull'acconciatura della sovrana e l'orecchino di perla visibile all'orecchio sinistro: due dettagli che conferiscono al solenne ritratto una nota di frivolezza.

Secondo Casagrande si tratta di un bozzetto preparatorio per la versione a grandezza naturale dell'Ermitage, ma potrebbe anche rappresentare il bozzetto di un prototipo alternativo.

Una versione del dipinto fu esposta in mostra a Pietroburgo nel 1870 (Petrov, 1870, cat. 409), la stessa o un'altra si trovava ai

primi del Novecento nella Sala del Consiglio della Banca Imperiale a Pietroburgo (Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 13, nota 1; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 102, nota 1; Rosati, 1925, p. 91).

Numerose le copie antiche: al Museo Russo se ne conservano due, entrambe datate 1796: la prima è opera di Fëdor Bognevskij (inv. Ж-3210, olio su tela, 57 x 42,5 cm), la seconda (inv. Ж-7946, olio su tela, 56 x 42 cm) di Anisim Belousov (Goldovskij, 1998, pp. 56, 59, nn. 56, 67). Un'altra copia di Bognevskij firmata e datata 1795 (inv. 6381, fig. 30a) si conserva nei depositi dell'Ermitage (Nikulin, 1992, p. 339, ill.). Altre copie sono segnalate a Peterhof (inv. 892, olio su tela, 54,5 x 38,5 cm) e a Taškent, nel Museo d'Arte dell'Uzbekistan (inv. 1329, olio su tela, 59 x 41,5 cm).

La tela in esame è stata restaurata nel 2005.



30.

Ritratto di Caterina II di Russia

con figure allegoriche

1792/1793 ca.

olio su tela, 53,5 x 38,5 cm

Ginevra, Musée Fondation Zoubov, inv.

240

Bibl.: Freuler, Natale, 1978, pp. 232-233, cat. R.36; Bourlet, Bot, 2001, p. 32, ill.; Garlova, 2005, p. 269, cat. 16.

Il dipinto costituisce una versione contratta del bozzetto conservato al Museo Statale Russo (cat. 29). Rispetto a esso, nell'esemplare svizzero sono assenti la piuma di struzzo e l'orecchino di perla, come pure le statue allegoriche degli intercolumni. Marja Garlova lo segnala erroneamente come opera firmata e datata. Fu pubblicato nel 1978 da Gaudenz Freuler e Mauro Natale in appendice al catalogo della mostra *Art venitien en Suisse et au Liechtenstein*.



31.

Ritratto di Caterina II di Russia

con figure allegoriche

1792/1793 ca.

olio su tela, 58 x 42 cm

Vizille (Francia), Musée de la Révolution française, inv. 1991-99

Bibl.: Chevalier, 1996, pp. 132-134, n. 29.

Il dipinto, finora sfuggito alla critica, è una fedele replica dell'esemplare conservato al Museo Russo (cat. 29), se si eccettuano l'assenza della piuma di struzzo dall'acconciatura e dell'orecchino dall'orecchi sinistro e la leggera compressione del fondale. La tela, in eccellente stato di conservazione, proviene dalla Galerie Cailleux e fu acquistata dal museo nel 1991.



32.

*Ritratto di Varvara Vasil'evna Golicyna
nata Engelhardt*

1791/1797

olio su tela, misure ignote

già Kazatzkoïé (Ucraina), collezione Vrangell'

Bibl.: Djagilev, 1905, n. 671; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 7, tav. VII; Wrangell, 1911, pp. 46-47 e nota 336; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 274; Vrangell', 1997, pp. 17, 18 e nota 67/10.

La contessa Varvara Vasil'evna Golicyna (1757-1815), nata Engelhardt, fu damigella d'onore alla corte di Caterina II dal 1777. Nipote di Grigorij Potëmkin per parte di madre, fu molto intima del principe di Tauride, che la protesse. Nel gennaio del 1779 sposò il principe Sergej F. Golicyn (1749-1810). Nel 1801 fu nominata dama di Santa Caterina.

Il dipinto in esame, pubblicato dal granduca Nikolaj Michajlovič nel 1906, era stato esposto l'anno precedente alla mostra del ritratto allestita al Palazzo di Tauride. Nel 1911 Nikolaj Vrangell' lo menziona tra le opere più interessanti e psicologicamente profonde di Lampi. All'epoca si trovava nella biblioteca della contessa Kurakina a Kazatzkoïé, nella regione di Kiev. Da allora è stato ignorato dalla critica.

La tela mostra la dama a mezzo busto, quasi frontalmente, in un abito di raso chiaro e un doppio giro di perle al collo, mentre sul seno risalta un medaglione recante le iniziali "VG" intrecciate, che alludono alle iniziali dell'effigiata.

Un semplice nastro raccoglie la folta chioma sopra la fronte. Il volto, decisamente pingue, è caratterizzato da uno sguardo duro e volitivo, al limite del malvagio. Ciò ben corrisponde al ritratto morale che ne hanno lasciato i contemporanei, specialmente Elisabeth Vigée Le Brun, che descrive la contessa Golicyna come donna iracunda e violenta nei confronti dei propri sottoposti (Wrangell, 1911, p. 47).

Una seconda versione del ritratto (cat.



32a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Varvara Vasil'evna Golicyna nata Engelhardt*. Chişinău/Kişinev (Moldavia), Museo d'Arte

32a), con lievi varianti in corrispondenza del volto, si trova oggi al Museo d'Arte della Repubblica di Moldavia di Chişinău/Kişinev (olio su tavola, 46 x 38 cm).

33.

Ritratto di Théodore Sergeevič Gagarin

1792/1794 ca.

olio su tela, misure ignote

iscrizioni: "Lampi fecit"

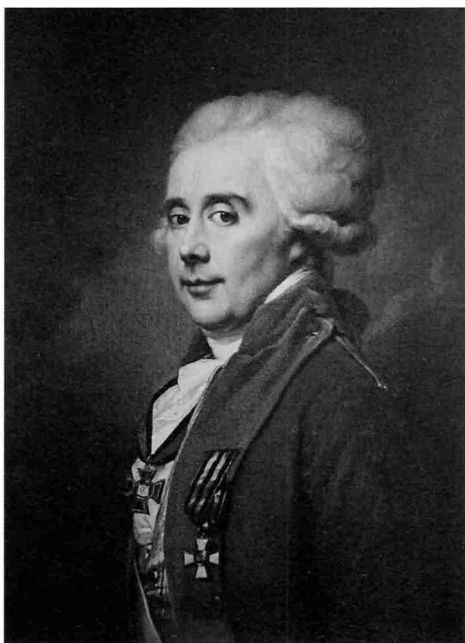
già San Pietroburgo, collezione P. Viazemskij

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, V, 1909, n. 15, tav. XV; Casagrande, 2001a, pp. 65, 67, fig. 57.

Ultimo figlio del principe Sergej Gagarin, Théodore nacque il 23 dicembre 1757. Avviato alla carriera militare, raggiunse il grado di generale maggiore. Morì a Varsavia nel 1794, alla testa di un battaglione del reggimento di Siberia, vittima dell'insurrezione del 17 aprile. Aveva sposato la principessa Prascovie Jurievna Trubetzkaja (1762-1848) che fu ritratta da Joseph Grassi (cfr. Mikhaïlowitch, 1905-1909, V, 1909, n. 16, tav. XVI).

L'effigiato si presenta in uniforme militare, ostentando sul petto la croce di San Vladimiro e un'altra onorificenza non identificata. Il pittore lo ha ritratto a mezzo busto contro un fondo neutro, rivolto di tre quarti verso sinistra e con uno sguardo assai vivace e quasi ammiccante diretto all'osservatore.

Il dipinto fu illustrato nel 1909 dal granduca Nikolaj Michajlovič come opera appartenente "au prince P. Viazemsky, St-Pétersbourg". Alessandro Casagrande ipotizza che sia stato realizzato a Varsavia, e dunque nel biennio 1788-1789, mentre in questa sede si propone una datazione più avanzata, fermo restando il 17 aprile 1794 quale *terminus ante quem*.



34.

Ritratto della granduchessa Alessandra Pavlovna

1792

olio su tela, 53 x 70 cm

Gatčina, Palazzo Imperiale

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Meusel, 1808, p. 548; Petrov, 1870, n. 664 (autore ignoto); Wrangell, 1902, p. 8 (Vladimir Borovikovskij); Alekseeva, 1975, p. 336, ill.; Casagrande, 2001c, pp. 252-253, cat. 38.

Nel 1803 Friedrich von Adelung ricordava che Caterina II aveva ordinato a Lampi di ritrarre “die beiden Großfürstinnen Alexandra und Helena, als Brustsücke”. I dipinti vanno ravvisati nel ritratto in esame e nel suo *pendant* (cat. 35), conservati nella residenza imperiale di Gatčina e attribuiti in passato a Vlamidir Borovikovskij. Si deve a Tatiana Alekseeva la loro restituzione a Lampi, sulla base del ritrovamento della relativa nota di pagamento.

Alessandra Pavlovna, figlia del granduca Paolo e della granduchessa Maria Fëdorovna, nacque nel 1783. Della sua educazione si occupò la stessa Caterina, che la destinò in sposa al giovane re di Svezia Gustavo IV Adolfo (cat. 111). Dopo la visita di quest'ultimo a Pietroburgo, nel 1796, il progetto andò in fumo, con grande scorno dell'imperatrice. Nel 1799 la granduchessa sposò l'arciduca d'Austria Giuseppe Stefano, palatino d'Ungheria, nell'ambito di una politica matrimoniale tesa a rinsaldare l'alleanza tra i due imperi. Alessandra morì nel 1801 a Pest, durante un viaggio di ritorno in Russia.

Il dipinto esprime tutta la grazia infantile della granduchessa, effigiata a mezzo busto in uno scenario arcadico racchiuso entro un ovato. Alla luminosità dell'incarnato e della bionda chioma, su cui sono appuntate delle rose, corrispondono le tinte pastello dell'abito e i serti di perle, lumeggiate in punta di pennello. Con quest'opera Lampi congeda una delle sue più delicate prove

di ritrattista, dimostrando di saper evocare l'incanto di una bimba cresciuta tra i privilegi della regalità.

Un secondo ritratto della granduchessa bambina dipinto da Lampi è stato reso noto da Casagrande (cat. 34a).



34a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto della granduchessa Alessandra Pavlovna*, ca. 1792/1793. Pavlovsk, Palazzo Imperiale



35.

Ritratto della granduchessa Elena Pavlovna
1792

olio su tela, 53 x 70 cm

Gatčina, Palazzo Imperiale

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Meusel, 1808, p. 548; Petrov, 1870, n. 662 (autore ignoto); Lushev, 1870, n. 51; Wrangell, 1902, p. 8 (Vladimir Borovikovskij); Alekseeva, 1975, p. 336, fig. 215; Casa grande, 2001c, pp. 250-251, cat. 37.

Unitamente al ritratto della sorella maggiore (cat. 34), questo dipinto fu una delle prime commissioni espletate da Lampi alla corte russa. La giovanissima granduchessa, ripresa a mezzo busto, si presenta in un abito più complesso di quello della sorella, caratterizzato da un colletto bianco inamidato, da un corsetto percorso da fili di perle e stretto da lacci, da maniche a sbuffo di seta a fiorami in oro e da una sciarpa allacciata alla vita. Inoltre un nastro frangiato fissato da un gioiello stringe i capelli sopra la fronte per poi ricadere sulla spalla destra. Nonostante la maggiore profusione di dettagli, il risultato è meno brillante rispetto al *pendant* e il volto stesso dell'effigiata appare più statico e cereo.

Elena Pavlovna (1784-1803), figlia del granduca Paolo e della granduchessa Maria Fëdorovna, andò in sposa a Friedrich Ludwig futuro duca di Mecklenburg-Schwerin. Le nozze furono celebrate nel 1799 a Gatčina; quindi la coppia si trasferì a Schwerin, nella Germania settentrionale, dove Elena morì tre anni dopo.

Le due sorelle, entrambe scomparse prima dei vent'anni, furono immortalate nel 1796 in un doppio ritratto giustamente celebre, che si annovera tra i capolavori di Elisabeth Vigée Le Brun (cat. 35a).



35a. Elisabeth Vigée Le Brun, *Doppio ritratto delle granduchesse Alessandra ed Elena*, 1796. San Pietroburgo, Ermitage



36.

Ritratto di Platon Aleksandrovič Zubov

1793

olio su tela, 107,5 x 88,2 cm

iscrizioni: "Lampi faciebat", in basso a sinistra nell'angolo della carta geografica; "MAGNE POLOGNE", "MER BALTI[...]"; "LI[...]ANIE", sulla carta geografica
Mosca, Galleria Statale Tret'jakov, inv. 5107

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Meusel, 1808, p. 548; Böckh, 1825, p. 425; Nagler, 1839, p. 256; Petrov, 1870, n. 455; Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 989-990, n. 1; Rosati, 1893, p. 62; Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 21, 22, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 110, 111, ill.; Djagilev, 1905, n. 721; Mikhailowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 44, tav. XLIV; Wrangell, 1911, p. 46; Gollerbach, 1923, ill.; Gibellino-Krasceninnikowa, 1938, p. 104; Lo Gatto, 1991, p. 204, fig. 124; Markina, Savinskaja, 1996, p. 77, cat. 44; Vrangeli, 1997, pp. 16, 17, ill.; Karpova, 1998, pp. 138-139, n. 176; Casagrande, Markina, 2001, pp. 264-265, cat. 44; Markina, 2001, p. 11; Markina, 2004 (con ulteriore bibliografia); Markina, 2007, p. 38.

Terzo figlio di Aleksandr Zubov e di Elisaveta Voroncova, Platon Aleksandrovič Zubov nacque il 15 novembre 1767. Nel 1789 subentrò a Mamonov nel ruolo di favorito della zarina, di cui fu nominato aiutante di campo. Fu il dodicesimo e ultimo favorito di Caterina II, e in quanto tale fu una delle personalità più influenti in Russia nel corso dell'ultimo decennio del secolo. Nel 1791 la morte di Potëmkin rafforzò ulteriormente la sua posizione a corte. Grazie ai buoni uffici dell'ambasciatore russo a Vienna, Andrej Razumovskij, Platon Zubov e i suoi fratelli Nikolaj (1763-1805), Dmitrij (1764-1836) e Valerian (1771-1804) furono nominati da Francesco II, con patente del 30 dicembre 1792, conti dell'Impero. Il 19 aprile 1796 Platon ricevette anche il titolo di principe dell'Impero con

l'appellativo di "Altezza Serenissima". Charles Masson, riferendosi al momento in cui fu presentato a Caterina, così lo descrive: "Il étoit d'une taille moyenne, mais souple, nerveuse et bien prise: il avoit le front haut et spirituel, les yeux beaux; et son visage n'avoit point encore cet air allongé, froid et vaniteux, qu'on lui a vu depuis" (Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 140-141). Dopo la morte della sovrana, sulle prime fu confermato nelle sue cariche da Paolo I, ma ben presto tutti i suoi collaboratori furono allontanati o esiliati, ed egli fu sospeso da ogni incarico e ricevette l'ordine di lasciare la Russia. Come scrisse Charles Masson, "La mort de l'impératrice le replongea, en un moment, dans le néant dont l'amour l'avoit tiré: tel un papillon éphémère naît et brille à un rayon de soleil, et meurt et se décolore au premier souffle de vent. Il pleura Catherine, comme un fils pleure sa mère, et ce fut le seul moment où il parut intéressant" (Masson, 1800-1802, I, 1800, p. 279). Rientrato in Russia nel 1800, fu posto a capo del Primo Corpo dei Cadetti e prese parte alla congiura che condusse l'11 marzo 1801 all'assassinio di Paolo I. Negli ultimi anni si ritirò Ruhental (Rundahl) in Curlandia, dove possedeva immense proprietà fondiari e dove morì il 7 aprile 1822.

Nel 1803 Friedrich von Adelung ricordava due ritratti di Zubov eseguiti da Lampi in Russia: "ein Mal als Kniestück und ein Mal in Lebensgröße". Il primo va individuato nell'opera in esame, illustrata nel 1905 dal granduca Nikolaj Michajlovič come "appartenant au comte B. Zouboff, Chabli, gouv. de Kovno". Da Šabli (governatorato di Kovensk) l'opera passò al Museo Rumjancev di Mosca e quindi, nel 1925, alla Galleria Tret'jakov.

L'opera è databile al 1793 sulla base di una lettera inviata a Zubov dall'artista il 27 febbraio di quell'anno, nella quale si legge: "Io sono interamente occupato dal ritratto di Vostra Serenità e cerco il modo di ottenere una seduta per l'esecuzione degli abiti"

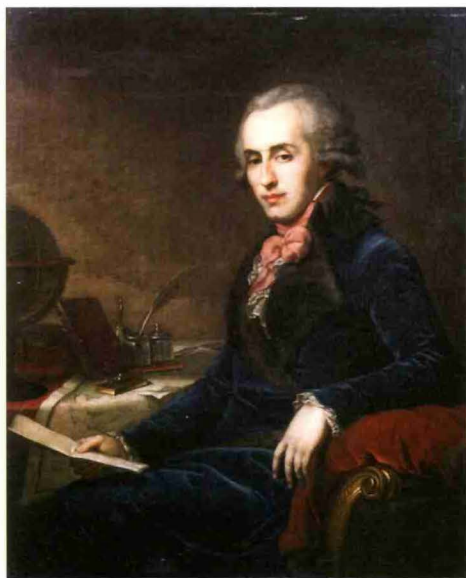


(Aleksseeva, 1975, p. 335, n. 12). Il giovane conte è raffigurato nel proprio studio, in vestaglia da camera di velluto blu orlata di pelliccia e vistoso fiocco rosa annodato al collo, sopra un bianco *jabot* di pizzo increspato. Rivolge uno sguardo languido e pacato all'osservatore, reggendo nella mano destra una lettera, mentre la sinistra è abbandonata sul cuscino rosso adagiato sul bracciolo della poltrona. Sullo scrittoio alla sua destra compaiono un mappamondo, alcuni libri, un calamaio con la penna d'oca, un fermacarte, un campanellino e una carta geografica del regno di Polonia e del granducato di Lituania. L'allusione è alle recenti annessioni seguite alla seconda spartizione del regno polacco. La luce, proveniente da sinistra, illumina intensamente la figura e il volto del giovane favorito, esaltandone i lineamenti delicati e il pallore dell'incarnato. Il dipinto fu riprodotto a mezzotinto da James Walker (cat. 36b). L'incisione reca lo stemma dell'effigiato e la seguente didascalia: "SON ALTESSE – LE PRINCE DE ZOUBOFF. / Grand-Maitre d'Artillerie, Directeur Général des Fortifications, / Aide de Camp Général de Sa Majesté – Imperiale de toutes les Russies, / Chef du Corps des Chevaliers-Gardes, Commandant – en Chef la Cavallerie légère de Catherinoslaw, / et les Troupes Cosaques de Vosnesensk, Gouverneur Général de Catherinoslaw, de Vosnesensk et de Tauride et / Chevalier des Ordres de Russie, de St. André, de St. Alexandre Nevsky – et Grand-Croix de celui St. Wladimir de la première Classe; / de Prusse, des Aigles Noir et rouge; – de Pologne, de l'Aigle blanc et de St. Stanislas; / et du Grand-Duché – de Holstein, de Ste. Anne.". In calce al foglio si leggono le diciture: "Peint par Lampi professeur de l'Academie Imperiale & Royale / et membre honoraire de celle de St. Petersbourg.", in basso a sinistra, e "Dedié par son tres humble Serviteur James Walker / graveur de Sa Majesté Impériale et membre de l'Academie de St. Petersbourg", in basso a destra (Kommelova, 1998b, p. 43, cat.

33). Poiché l'effigiato viene appellato con il titolo principesco, l'incisione dev'essere datata post 1796.

Nel 1905 il dipinto fu esposto al Palazzo di Tauride. Raymond Fournier-Sarlovèze lo considerava "un de ses mieux réussis, par la correction du dessin et le naturel de la pose".

Una replica fedele (cat. 36a), ma priva di iscrizioni e di fattura più corsiva, si conserva al Museo Statale Russo (inv. Ж-4563, olio su tela, 109 x 90 cm). Probabilmente si tratta della versione già all'Ermitage, che fu esclusa dalle collezioni e poi venduta per disposizione di Nicola I nel 1827 (Wrangell, 1913, ill.). Alessandro Casagrande la ritiene una copia, "forse opera del figlio" (Goldovskij, 1998, p. 103, n. 226, ill.; Casagrande, 2001c, p. 264; *Du Tsar à l'Empereur*, 2005, pp. 179, 204, cat. 312). Harald Olsen (1961) segnalava una replica di bottega nel Museo Reale di Copenhagen (inv. 4954).



36a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Platon Zubov*, post 1793. San Pietroburgo, Museo Statale Russo



SON ALTESSE
*Grand Maître d'Artillerie,
 Aide de Camp Général de Sa Majesté,
 Chef du Corps des Chevaliers Gardes Commandant,
 et les Troupes Cossques de Novgorod Gouverneur
 Chevalier des Ordres de Saint-André, de Saint-Georges,
 de l'Épée, des Aigles Noir et rouge,
 et du Grand-Duché*

LE PRINCE DE ZOUBOFF,
*Directeur Général des Fortifications
 Impériales de toutes les Russies,
 en Chef la Cavalerie légère de Catherineville,
 Général de Catherineville, de Novgorod et de Saint-Georges,
 et Général-Cross de celui de Vladimir de la première classe
 de Pologne, de l'Aigle Blanc et de l'Épée
 de Holstein, de P. Anne.*

*Gravé par son Hon. Maître d'Artillerie, sous les
 ordres de la Régence Impériale et sous les ordres de l'Académie des Sciences*

37.

Ritratto di Platon Aleksandrovič Zubov

1793/1797 ca.

olio su tela, misure ignote

già San Pietroburgo?, collezione L. Talysine

Bibl.: Wérétennikoff, 1910, p. 27, ill.

Il bellissimo dipinto raffigura Platon Zubov a mezzo busto, rivolto di tre quarti verso sinistra. Sulla marsina, tra la placca e la fascia dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato, spicca una miniatura con le sembianze di Caterina II entro una cornice di diamanti. L'inserto, che qualifica l'effigiato come favorito *en titre* della sovrana, è presente anche in molti altri ritratti. A tale proposito è interessante citare un passo dei *Souvenirs* di Elisabeth Vigée Le Brun, dove si parla di un'apparizione in pubblico di Zubov: "Il portait à sa boutonnière le portrait de Catherine, entouré de superbes diamants" (Vigée Le Brun, 1984, II, p. 19). Vasilij Veretennikov, che illustrava il dipinto nel 1910, ci informa che "esistono copie di questo ritratto con qualche cambiamento nei colori e nel vestiario e spesso sono di mano del pittore Ilariot".



38.

Ritratto di Ekaterina Stroganova nata Trubetzkaja

1793

olio su tela, 108 x 89 cm

iscrizioni: "P. Lampi pinxit anno. / 1793", in basso a destra

San Pietroburgo, Museo Statale Russo, inv. Ж-4559

Bibl.: Lushev, 1870, n. 387; Goldovskij, 1998, p. 103, n. 228, ill.; Casagrande, 2001c, pp. 262-263, cat. 43.

Già nella galleria di Palazzo Stroganov a Pietroburgo, il dipinto passò nel 1930 alle collezioni del Museo Statale Russo. Raffigura le sembianze di Ekaterina Trubetzkaja (1744-1815), moglie del conte Aleksandr Stroganov, pure effigiato da Lampi (cat. 71). La contessa è assisa in uno scenario naturale e indossa un abito di seta ricoperto da uno scialle color albicocca frangiato in oro. Gli occhi cerulei si rivolgono all'osservatore con un'espressione riflessiva e serena.

Il dipinto, firmato e datato 1793, è uno dei primi ritratti femminili eseguiti da Lampi in Russia e costituisce dunque un importante ancoraggio cronologico. L'approccio all'effigiata non si discosta da quello adottato dal pittore durante il periodo polacco.



39.

Ritratto di Platon Aleksandrovič Zubov

1793/1797 ca.

olio su tela, 74 x 58,5 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo,
inv. Ж-4562

Bibl.: Goldovskij, 1998, p. 105, n. 236, ill.

Il dipinto, pervenuto al museo nel 1925 dalla collezione Zubov, è stato assegnato dubitativamente a Lampi in sede inventariale. Si tratta di una derivazione dal ritratto di Platon Zubov allo scrittoio del 1793 (cat. 36), con le varianti dell'alamaro dorato e della postura maggiormente eretta del busto. Proprio l'esistenza di siffatte varianti depongono a favore dell'autografia, che va confermata malgrado il cattivo stato di conservazione.



40.

Ritratto di Pëtr Vasil' evič Zavadovskij

1792/1793

olio su tela, misure non rilevate

San Pietroburgo, Accademia di Belle Arti

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 288; Rosati, 1893, p. 61; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 351; Rosati, 1925, p. 96; Rasmø, 1957, p. 30; Pancheri, 2006, pp. 43, 45, fig. 4.

L'effigiato, ripreso a mezzo busto, rivolge il volto e lo sguardo alla propria sinistra, con un'espressione volitiva di grande intensità. Sulla marsina esibisce le insegne di due ordini cavallereschi: la stella e la croce di San Vladimiro (quest'ultima appuntata con un nastrino rosso e nero) e la fascia di seta azzurra di Sant'Andrea il Primo Chiamato con la relativa stella.

L'opera è citata da Rovinskij nel 1889, ma non è mai stata finora considerata nell'ambito degli studi sul pittore. La tela, che ho avuto modo di esaminare direttamente nell'estate del 2005 nei depositi dell'Accademia, non presenta segnature ed è stata rifoderata in anni recenti. Luigi Rosati e Nicolò Rasmø indicano una datazione al 1795. I due autori, sulla scorta di Rovinskij, segnalavano pure un secondo ritratto dello stesso personaggio, che si trovava a Pietroburgo nel palazzo della granduchessa Ekaterina Michajlova (Rosati, 1893, p. 62; Rosati, 1925, p. 97; Rasmø, 1957, p. 30) unitamente a quello della moglie di Zavadovskij (cat. 105). Questo secondo esemplare può essere identificato in via ipotetica con il dipinto oggi a Simferopol (cat. 41).



41.

Ritratto di Pëtr Vasil'evič Zavadovskij

1792/1793

olio su tela, 52 x 48 cm

Simferopol (Ucraina), Museo Regionale d'Arte

Bibl.: inedito.

Il dipinto, finora non considerato negli studi su Lampi, raffigura le sembianze del conte Pëtr Vasil'evič Zavadovskij (1739-1812), un nobile ucraino che in gioventù, negli anni tra il 1775 e il 1777, era stato uno dei favoriti di Caterina II (Castéra, 1809, II, p. 373, III, pp. 196-197, IV, p. 91). Amico di Bezborodko, divenne un membro influente della corte. Nel 1787 sposò la contessa Vera Apraksin (cat. 105). Il 27 giugno 1794 fu nominato conte del Sacro Romano Impero. Nell'ultimo decennio del XVIII secolo presiedeva la Commissione Imperiale di Pubblica Istruzione e la Banca di Pietroburgo. Membro dell'Accademia di Belle Arti, si rivolse a Giacomo Quarenghi per la progettazione della sua residenza a Ljaliči nel governatorato di Černigov (Koršunova, 1986, pp. 59-60).

Il ritratto, di eccellente qualità, servì da modello per una miniatura eseguita a Pietroburgo dal ginevrino Nicolas Soret, firmata e datata 1793, che si conserva a Londra nella Gilbert Collection (cat. 41a) e fu esposta a Losanna nel 1999 (Boissonnas, 1999, pp. 70-71, fig. 94). Il millesimo apposto alla miniatura costituisce dunque il *terminus ante quem* per l'esecuzione del prototipo su tela, che Nicolò Rasmo datava erroneamente al 1795 (Rasmo, 1957, p. 30). Nel 1906 Nikolaj Michajlovič aveva illustrato una miniatura pressoché identica, ma priva di firma, all'epoca conservata nella collezione dello stesso granduca (Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 52, tav. LI).



41a. Nicolas Soret (da G. B. Lampi), *Ritratto di Pëtr Zavadovskij*, 1793. Londra, collezione Gilbert



42.

Ritratto di Jacob Sievers

1793

olio su tela, , 93 x 68 cm

iscrizioni: "J. Lampi pinxit / año 1793.",
alla base della colonna

Già Stoccolma, asta Bukowski (2007)

Bibl.: inedito.

Nel novembre del 2007 presso la casa d'aste Bukowski di Stoccolma fu messo in vendita un dipinto di Lampi di cui, fino a quel momento, si ignorava l'esistenza.

Il ritratto mostra le sembianze del conte Jacob Sievers, diplomatico di nazionalità svedese, nato nel 1731 e scomparso nel 1808. Intrapresa in gioventù la carriera militare, viaggiò a lungo tra Pietroburgo, Londra, la Germania e l'Italia. Presentato a Caterina II all'epoca della sua visita in Curlandia, Sievers fu in seguito nominato governatore di Novgorod, Pskov e Tver. La sovrana lo incaricò tra l'altro di promuovere in Russia la coltura della patata, mettendo a frutto le sue competenze maturate nel campo dell'agronomia, ma anche di risolvere delicate questioni di corte come la scelta di un'istitutrice per le figlie del granduca Paolo, che sarà individuata nella persona di Charlotte de Lieven (Troyat, 1979, pp. 260, 369). Nel 1791 fu nominato ambasciatore a Varsavia, dove ricoprì un ruolo cruciale nella gestione della crisi politica polacca. Alla fine del 1793 fece ritorno a Pietroburgo (Blum, 1864).

Il ritratto di Sievers non è menzionato nelle fonti relative al pittore trentino ma va confermato al suo catalogo, essendo firmato per esteso "J. Lampi pinxit / año 1793." alla base della colonna. Il millesimo apposto alla data ci assicura che fu eseguito durante il secondo anno del soggiorno di Lampi a Pietroburgo e la circostanza non ci stupisce, dato che Jacob Sievers figura nella lunga lista di intellettuali e funzionari stranieri presenti in quel torno d'anni sulle rive della Neva, ingaggiati da Caterina II per dare corso al suo ambizioso programma di riforme.

Nel ritratto in esame l'appartenenza dell'effigiato alla corte cateriniana è dichiarata dalla presenza delle insegne dei più alti ordini cavallereschi russi: la croce di Sant'Andrea il Primo Chiamato in basso a destra, le placche di Sant'Andrea e di San Vladimiro sulla marsina di velluto e la croce di Sant'Alessandro Nevskij sul petto. Il conte è presentato a mezza figura, assiso presso una *console* nell'atto di leggere un dispaccio, secondo uno schema assai diffuso nella ritrattistica coeva e ampiamente collaudato da Lampi. Le scelte compositive – tra cui la collocazione del personaggio in uno scenario dominato da una coppia di colonne e da un pesante cortinaggio – sono state dettate dalla volontà di creare un ritratto di rappresentanza, con tutti i crismi dell'ufficialità.

Del dipinto esiste una fedele replica o copia antica, conservata dal 1939 all'Ermitage (inv. ГЭ 8383, olio su tela, 91 x 68 cm). Questa versione del ritratto è stata fino ad oggi considerata di mano del pittore viennese Josef Grassi (Vienna, 1757-Dresda, 1838), in virtù di una scritta inventariale posta a tergo (Nikulin, 1987, p. 457). Anche il biografo Karl Ludwig Blum pubblica un ritratto a stampa molto simile a quello in esame, sotto il titolo di "Sievers als Botschafter. Nach Grassi" (Blum, 1864, ill.).



43.

Ritratto di Stepan Stepanovič Apraksin

1793 ca.

olio su tela, 89, 3 x 67 cm

Mosca, Galleria Statale Tret'jakov, inv. 5637

Bibl.: Djagilev, 1905, n. 711; Mikhaïlowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 156, tav. LXXXVII; Wérétennikoff, 1910, ill.; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 331; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gibellino-Krasce-ninnicowa, 1938, p. 106; Lo Gatto, 1991, p. 207, fig. 129; Markina, Savinskaja, 1996, pp. 77-78, cat. 45; Vrangell, 1997, pp. 17, 18 e nota 67/9; Karpova, 1998, pp. 136-137, n. 175 (con ulteriore bibliografia); Karpova, 2000, p. 149.

Secondo il principe Dolgoruki, il conte Stepan Stepanovič Apraksin era "le plus bel homme de son temps". Era nato a Riga nel 1757, compì la sua carriera nell'esercito e nell'estate del 1793 fu nominato generale. Ammiratore di Suworov, partecipò con lui alla presa di Varsavia. Aveva sposato, il 13 giugno 1793, la principessa Ekaterina Golicyna, ritratta nel 1797 da Elisabeth Vigée Lebrun (Mikhaïlowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 155, tav. LXXXVII). Morì nel 1827. In Russia Lampi effigiò un'altra esponente della nobile famiglia Apraksin, la contessa Vera Zavadovskaja (cat. 105).

Il dipinto mostra il giovane aristocratico a mezza figura, in una posa insolitamente dinamica rispetto agli schemi compositivi della ritrattistica lampiana. Il busto in torsione segue il movimento del braccio destro, teso a impugnare l'elsa della sciabola, mentre il volto è girato nella direzione opposta. Lo scenario naturale circostante è reso a pennellate rapide e sommarie, come pure alcuni dettagli del vestiario. L'effigiato ostenta sull'uniforme dai risvolti rossi la stella dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato e sul petto, sotto un fazzoletto bianco voluttuosamente annodato, la croce di San Vladimiro.

Nel 1905 la tela fu esposta alla mostra di Palazzo Tauride con il numero 711. Lo stesso anno il granduca Nikolaj Michajlovič la illustrò come "propriété du Mme Apraxine, Olgovo, gouv. de Moscou". Nel 1910 Vasilij Veretennikov la segnalava nella stessa ubicazione. Nel 1928 il Thieme-Becker menziona invece un ritratto di Apraksin a Mosca in proprietà di J. A. Nowossilzoff. La datazione al 1793 si deve a Tat'jana Karpova e trova giustificazione nel conferimento all'effigiato del grado di generale, avvenuto il 2 settembre di quell'anno.



44.

Ritratto di Aleksej Andreevič Arakčëev
1793/1794 ca.

olio su tela, misure ignote
già San Pietroburgo, collezione Vrangell'

Bibl.: Makowsky, 1910, p. 127; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 321, ill.; Gollerbach, 1923, p. 50; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gibellino-Krasceninnikowa, 1938, pp. 104, 105, 106, ill.; Lo Gatto, 1991, p. 205, fig. 127.

Aleksej Andreevič Arakčëev (1769-1834) fu generale di artiglieria, cavaliere di Malta e, dal 1808, ministro della guerra dell'Impero russo. Il pittore londinese George Dawe lo ritrasse in alta uniforme (Kotel'nikova, 1990, p. 145, cat. 9). Charles Masson ricorda il suo ingresso nell'*entourage* del granduca Paolo, del quale condivideva la passione per la disciplina militare. Dopo l'ascesa al trono di quest'ultimo, Arakčëev fu nominato generale e governatore militare di Pietroburgo. "Il reçut l'ordre de Ste. Anne, avec quelques milliers de paysans, et devint le bras droit de l'empereur" (Masson, 1800-1802, I, 1800, p. 241).

Il dipinto in esame, già nella collezione del barone Nikolaj Vrangell', attualmente non è rintracciabile. L'effigiato vi è raffigurato a mezzo busto, rivolto di tre quarti verso sinistra, contro uno sfondo di paesaggio indeterminato. Il viso segaligno e lo sguardo rapace caratterizzano un volto che il pittore ha accostato con grande realismo. L'austera uniforme militare si affloscia su un torace troppo gracile, mentre la fascia di seta amoerro e le onorificenze cavalleresche – la croce e la stella di Sant'Alessandro Nevskij e la croce di Malta – non valgono a conferire dignità marziale all'effigiato, cui i contemporanei avevano affibbiato il nomignolo di "scimmia in divisa" (Wrangell, 1911, p. 46).

Il ritratto, selezionato per la mostra di San Pietroburgo organizzata nel 1909 dalla rivista "Starye Gody", è citato come ope-

ra esemplare da Makowsky nel suo poco noto saggio dedicato alla pittura russa tra Sette e Ottocento: "L'austère comte est représenté dans sa jeunesse, les traits de sa figure sont anoblis; la sonorité des couleurs est très vive et cette peinture est très caractéristique pour le célèbre autrichien [Lampi]".

Una seconda versione autografa (fig. 44a), finora non considerata dalla letteratura (è stata illustrata da Vassiljeva, 2006), si conserva al Museo Statale d'Arte di Novgorod (inv. 11657, olio su tela, 69,8 x 57 cm). Unica variante significativa è l'assenza dalla divisa della croce di Malta, che potrebbe comunque essere stata aggiunta in un secondo momento. Molto fine appare il trattamento delle ombre, specialmente in corrispondenza dell'epidermide, mentre il rosso acceso della fascia dell'Ordine di Sant'Alessandro Nevskij e il celeste intenso del cielo rappresentano i due poli cromatici dell'opera. La resa sommaria e vibrante del fondale arboreo è una soluzione non nuova nella ritrattistica di Lampi, che, sotto questo aspetto, risente dell'influenza della scuola pittorica britannica.





44a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Aleksej Andreevič Arakčeev*. Novgorod, Museo Statale d'Arte

45.

Ritratto di Andrej Andreevič Arakčeev

1793/1794 ca.

olio su tela, 69,4 x 57 cm

Novgorod, Museo Statale d'Arte, inv. 17823

Bibl.: Vassiljeva, 2006.

Il ritratto raffigura le sembianze del conte Andrej Andreevič Arakčeev, fratello del più noto Aleksej. Il giovane aristocratico si presenta in alta uniforme gallonata, rivolto di tre quarti verso destra. Sul petto risaltano le croci di cavaliere di Malta e di Sant'Alessandro Nevskij e la stella di San Vladimiro. L'effigiato non indossa la parucca e si rivolge all'osservatore ostentando un'ambigua baldanza, accentuata da un sorriso a labbra strette. Nella caratterizzazione del volto, non bello e dai lineamenti ancora infantili, il pittore ha spinto forse troppo innanzi la propria attitudine al realismo, confezionando un'immagine assai lontana dai canoni della ritrattistica coeva e per certi versi spiazzante.

Il dipinto costituisce con ogni evidenza il *pendant* del precedente (cat. 44a).



46.

Ritratto di dama con scialle rosa

1792/1797 ca.

olio su tela, 67,5 x 55,5 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo, inv. Ж-4557

Bibl.: Goldovskij, 1998, p. 102, n. 224, ill.

Approdato al museo nel 1928, il dipinto raffigura le sembianze di una dama in età matura, la cui identità rimane ancora ignota. L'effigiata è ripresa a mezzo busto contro un fondo scuro, rivolta di tre quarti verso sinistra. Lo sguardo, lucido e fermo, è diretto all'osservatore. La sobrietà dell'immagine, accentuata dall'assenza di qualsiasi gioiello o monile, è il messaggio che la dama ha affidato al pittore. Il ritratto nel suo insieme è pervaso da una *gravitas* di ascendenza rinascimentale.

Dal punto di vista stilistico, l'opera presenta forti affinità con quello della contessa Lazareva conservato all'Ermitage (cat. 63), anche se la materia pittorica appare qui meno compatta. Per quanto concerne l'abbigliamento, caratterizzato da uno scialle rosa e da serici nastri tra i capelli, il rimando più immediato è al ritratto della contessa Ekaterina Stroganova (cat. 38).



47.

Ritratto di Aleksandr Andreevič Bezborodko
1794

olio su tela, 121 x 95 cm

iscrizioni: "J. Lampi Professor pinxit an
1794", in basso a sinistra

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 8382

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, pp. 382-383, n. 1; Djagilev, 1905, n. 718; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 322; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; *Sammlung Stroganov*, 1931, pp. 38, 39, n. 42; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Rasmo, 1957, pp. 30, 90-91, ill.; Cat. Ermitage, 1958, p. 365, fig. 344; *Die staatliche Ermitage*, 1958, p. 69; Cat. Ermitage, 1981, pp. 234-235, 236, fig. 6; Nikulin, 1987, p. 467, n. 397; Nikulin, 1992, p. 339, figg. 263-264; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, pp. 226-227, fig. 1; Vrangeli, 1997, p. 17, nota 67/1; Garlova, 1998, p. 16, cat. 5; Karpova, 2000, p. 149; Casagrande, 2001a, pp. 82, 85, fig. 79; Garlova, 2003, pp. 172, 213-214, cat. 109 (con bibliografia precedente); Pancheri, 2004, p. 252.

Tra le opere dipinte da Lampi a Pietroburgo, Friedrich von Adelung ricordava "das Bildnis des Grafen Besborodka, ein Kniestück". Esso va identificato con la tela in esame, già nella collezione V. P. Kočubej a Kiev, poi passata nel palazzo-museo Stroganov di Pietroburgo e infine approdata all'Ermitage nel 1923. Il dipinto è illustrato nel catalogo dell'asta della collezione Stroganov tenutasi a Berlino presso Lepke's il 12 e 13 maggio del 1931 (*Sammlung Stroganoff*, 1931). Si tratta di uno dei ritratti più celebri del pittore, universalmente riconosciuto come uno dei capolavori della ritrattistica russa di fine Settecento. Aleksandr Andreevič Bezborodko (1747-1799) fu uno dei più importanti statisti russi della seconda metà del Settecento. Nato a Hlukhiv, in Ucraina, il 14 marzo 1747, compì una brillante carriera di funzionario solo grazie al proprio talento politico e di-

plomatico. Nominato consigliere segreto nel 1780, cinque anni più tardi fu elevato al titolo di conte del Sacro Romano Impero. Nel 1786 entrò a far parte del Consiglio di Stato e a partire dall'anno successivo assunse la direzione del Collegio degli Affari Esteri. Svolse un importante ruolo nella storia delle relazioni russo-svedesi e dettò le condizioni della pace stipulata con la Svezia il 3 agosto 1790. L'anno successivo sottoscrisse a Iași la pace con la Turchia. Da allora il suo prestigio politico si accrebbe notevolmente, tanto che "al suo ritorno, trovandosi solo alla testa del gabinetto, godette a prima vista di un grandissimo credito" (Becattini, 1797-1799, V, 1798, p. 234). Fu uno dei pochi uomini di fiducia di Caterina a rimanere in carica anche durante il regno di Paolo I. Il nuovo zar gli concesse il titolo di principe serenissimo e la carica di cancelliere. Fu anche un attento collezionista d'arte e nel suo palazzo di Pietroburgo, progettato negli spazi interni da Giacomo Quarenghi, si trovavano opere di Rubens, Pompeo Batoni e il *Ratto delle Sabine* di Giambattista Tiepolo, oggi all'Ermitage. Charles Masson, forse mosso da animosità personali, lo descrisse come "gauche, lourd, négligé, mal en ordre, les bas sur les talons, avec la démarche d'un éléphant", tutte qualità che Lampi ebbe cura di sottacere.

Il conte è ripreso a tre quarti di figura, assiso presso un tavolino marmoreo in uno spazio colonnato aperto sul paesaggio retrostante. Con un gesto elegante della mano sinistra regge un libro manoscritto, mentre nella destra impugna una penna d'oca. L'effigiato è colto con grande naturalezza in una pausa di lavoro e rivolge lo sguardo all'osservatore, come per dargli udienza. Il cortinaggio verde drappeggiato alle sue spalle crea una suggestiva zona d'ombra contro la quale il pittore fa risaltare il volto in piena luce. Anche la sontuosa marsina color vinaccia, la sottomarsina di raso, lo *jabot* di pizzo, le fasce di seta amarro e le insegne degli ordini cavallereschi sono intensamente illuminati da un fascio



luminoso che piove da sinistra. La luce esalta le dorature dei ricami e il candore dei pizzi, si riflette sul labbro inferiore inumidito, rivela la finezza della mano e va a spegnersi nei barbagli dorati del telamone all'antica che sostiene il ripiano marmoreo, dove sono adagate delle carte geografiche. Bezborodko si presenta nelle vesti di uomo di governo, ostentando sul petto le insegne degli Ordini di Sant'Andrea il Primo Chiamato e di San Vladimiro, oltre alla croce di Sant'Alessandro Nevskij, allacciata al collo con un nastro rosso. Il pennello del pittore ha saputo rendere magistralmente l'espressione soddisfatta e sprezzante del volto, che agli occhi dei contemporanei doveva apparire come un segno di distinzione e di autorità. La verosimiglianza del ritratto è riscontrabile confrontando il dipinto con il coevo busto marmoreo di Fëdot Šubin (San Pietroburgo, Museo Russo). Uno schizzo preparatorio per il dipinto va riconosciuto in un disegno recentemente approdato alle collezioni del Castello del Buonconsiglio di Trento (cat. 48).

A tergo della tela una scritta in cirillico ricorda un restauro eseguito nel 1844. Il dipinto fu esposto nel 1905 al Palazzo di Tauride. Nicolò Rasmo pubblicava l'opera con l'erronea datazione al 1791, identificandola con l'esemplare eseguito a Iași menzionato dalle fonti (Böckh, 1825, p. 425).

Dal dipinto James Walker trasse nel 1795 un'incisione a mezzotinto recante le seguenti iscrizioni: "Alexandre Comte – de Besborodka / Grand Maitre de la Cour de Sa Majesté – Imperial de toutes les Russies / Son Conseiller privé Actuel. Directeur general des Postes – Chevalier des Ordres de S^t. André. de S^t. Alexandre Nevsky / et Gran Croix – de celui de S^t. Vladimir. / grave d'ares l'original dans sa collection – peint par le Professeur Lampi. / par son tres humble Serviteur / James Walker, Grav^r. de Sa Maj. Imp. et memb^r. de l'Academie de beaux Arts S^t. pet^g.". Del ritratto è nota una replica a mezzo busto al Museo Russo (cat. 47b). La tela misura 70 x 55,5 cm e reca il numero di inventario Ж-4553

(Goldovskij, 1998, p. 102, n. 225, ill. con bibliografia precedente). Non si può escludere che il dipinto sia da identificare con quello eseguito a Iași alla fine 1791, menzionato da Franz Heinrich Böckh: "der Fürst Besborotko, welcher ihm [Lampi], außer dem Honorar, zum Zeichen seiner vollen Zufriedenheit, eine Medaille in Gold, 70 Ducaten schwer, zur Geschenke machte" (Böckh, 1825, p. 425). Se così fosse, il dipinto in esame poté servire da modello per il ritratto eseguito tre anni dopo a Pietroburgo. A tergo compare una scritta in russo che ricorda una rintelatura eseguita a San Pietroburgo nel 1904 da Ivan Umeckij.

Una copia di anonimo del XIX secolo si conserva al Museo dell'Estremo Oriente di Chabarovsk.

Dal prototipo dell'Ermitage deriva una miniatura su avorio (diametro 72 mm), assegnata a Lampi nel catalogo delle miniature dello stesso museo (Kommelova, Princeva, 1986, pp. 66, 280, n. 40, fig. 41). Essa va però considerata una copia *d'après* eseguita nell'ultimo decennio del Settecento da uno specialista, forse Nicolas Soret (cat. 47a). Un'altra miniatura molto simile, firmata da Soret, fu battuta all'asta da Sotheby's a Londra il 14 dicembre 1995 (*The Russian Sale*, lot 35)



47a. Nicolas Soret? (da G. B. Lampi), *Ritratto di Aleksandr Bezborodko*. San Pietroburgo, Ermitage



47b. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Aleksandr Bezborodko*. San Pietroburgo, Museo Statale Russo

48.

Studio per il ritratto di Aleksandr Andreevič Bezborodko

1794 ca.

sanguigna su carta, 182 x 152 mm

iscrizioni: "Jean Bapt Ritter v. Lampi / † 1837", al verso in basso a sinistra, in recente grafia; "D / inv 18901.b", al verso in basso a destra, in recente grafia; "Samlg Reich [...]", al verso sul timbro; timbri: "A V WURZBACH", al verso in basso a sinistra; "S R H", al verso in basso a destra entro un triangolo contenente una coppa con aspile

Trento, Castello del Buonconsiglio,
Monumenti e collezioni provinciali

Bibl.: Casagrande, Pancheri, 1996-1998, pp. 226-227, fig. 2; Casagrande, 2001a, pp. 83, 85, 93, fig. 80; Pancheri, 2003a, pp. 150-151, cat. 105.

Il disegno costituisce a evidenza lo schizzo preparatorio per il ritratto del conte Aleksandr Andreevič Bezborodko, oggi all'Ermitage (cat. 47). Nell'esecuzione finale il pittore ha modificato la postura del braccio destro e la forma del tavolino, che nel dipinto appare composto da un ripiano marmoreo circolare sorretto da una figura scolpita e dorata, raffigurante un telamone o Atlante. Nel disegno sono assenti anche le onorificenze appuntate alla marsina e le fasce degli ordini cavallereschi, mentre rimangono nella stessa collocazione la colonna e l'ampio cortinaggio sullo sfondo. Un gruppo statuario posto inizialmente alle spalle del personaggio è stato in seguito rimosso: esso ripropone la statua di Minerva con un fanciullo che compare – con lievi varianti – nel ritratto di Joseph von Sperges della Gemäldegalerie der Akademie di Vienna e – in controparte – nei successivi ritratti di Musin-Puškin e Aleksandr Stroganov, nonché in un disegno acquerellato conservato nella raccolta grafica del Wien Museum (cat. 50b). Da questo abbozzo l'opera in esame si discosta sul piano tecnico evidenziando

una fase anteriore del processo ideativo, tesa a cogliere le linee essenziali della composizione e meno attenta ai connotati del volto. La stessa stesura rapida e sommaria si osserva in uno schizzo a matita grigia conservato al Kupferstichkabinett dell'Accademia di Vienna (cat. 71a).

Il disegno fece parte delle collezioni J. C. von Klinkosch e A. von Wurzbach, come informa un catalogo di vendita Nebehay stampato a Vienna senza indicazione di data (Christian Nebehay, Katalog 73, *Die Zeichnung*, Heft V, *Handzeichnungen des XVI.-XX. Jahrhunderts*, Wien s.d., cat. 10, fig. 10) e come confermano i timbri apposti a tergo. Il foglio risulta rifilato lungo i margini della riquadratura dell'immagine e reca il segno di una piegatura orizzontale mediana. Al verso è visibile uno schizzo a sanguigna della stessa mano ma di difficile decifrazione.

L'opera è pervenuta alle collezioni provinciali di Trento nel 2002 per acquisto sul mercato antiquario.



49.

Ritratto di Caterina II di Russia

1794

olio su tela, 230 x 162 cm

iscrizioni: "GB. Lampi Pinx.: 1794", a destra sul plinto della colonna

San Pietroburgo, Ermitage, inv. ERŽ 2021

Bibl.: Petrov, 1870, n. 419; Kotel'nikova, Letin, 1998, p. 14, cat. 3; Casagrande, 2001c, pp. 248-249, cat. 36; Markina 2007, p. 38.

Caterina II è raffigurata a tutta altezza in un fastoso abito bianco dai riflessi argentei, mentre dalle spalle ricade un mantello foderato di ermellino. Una tenda damascata sovrasta uno sfondo architettonico a lesene ioniche, mentre una colonna scanalata issata su un alto plinto, i cui lati sono istoriati a bassorilievo, funge da quinta architettonica sulla destra della composizione. In primo piano a sinistra sono collocati una poltrona di gusto Luigi XV e un tavolino ricoperto da un drappo rosso, sul quale poggiano una pendola, un vaso in porcellana decorato a motivi blu e ricolmo di fiori e un cuscino con nappine dorate, sopra il quale la zarina posa la mano destra, reggendo obliquamente lo scettro imperiale. Il dipinto, esposto per la prima volta a Pietroburgo nel 1870, si conservava fino al 1931 al Museo Minerario, anno in cui passò al Museo Statale di Etnografia dei Popoli dell'URSS. Nel 1941 fu trasferito all'Ermitage, ma rimase ignorato dalla critica fino alla fine del secolo, quando fu esposto in varie città americane ed europee, nell'ambito delle mostre dedicate a Caterina II di Russia. Nel 2001 presenziò alla mostra di Trento e in quella occasione si notarono le difformità esistenti tra il consueto *modus operandi* del pittore e la stesura delle pennellate nel dipinto in esame, specialmente in corrispondenza delle vesti, ma nessuno mise in discussione l'autografia dell'opera. Alla luce di nuove ricerche intraprese da chi scrive, essa può essere confermata solo per quanto concerne la testa dell'effigiata e i simboli della sua dignità imperiale. Per



49a. Joseph Vivien, *Ritratto di Therese Kunigunde Sobieska*, 1717/1719. Schleißheim, Residenz

il resto la composizione coincide fin nei minimi dettagli con quella del *Ritratto di Therese Kunigunde Sobieska* (fig. 49a), dipinto tra il 1717 e il 1719 da Joseph Vivien (Lione, 1657-Bonn, 1734), pittore di corte dei Wittelsbach tra Monaco e Colonia. Il dipinto di Vivien (olio su tela, 239,3 x 173,6 cm), concepito *en pendant* con un ritratto dell'elettore Max Emanuel di Baviera, marito dell'effigiata, si conserva al castello di Schleißheim dal 1748 (*Kurfürst Max Emanuel*, 1976, pp. 206-207, cat. 471, 472). È dunque plausibile che la tela dell'Ermitage sia una replica o una copia antica del dipinto di Vivien, giunta in Russia già durante il regno di Pietro il Grande come dono della corte bavarese. Nel 1794, perduto ogni interesse per l'immagine dell'elettrice di Baviera, fu dato incarico a Lampi di ridipingere l'opera in modo da trasformarla in un ritratto della zarina. Solo un esame radiografico potrà tuttavia confermare questa ipotesi.



50.

Ritratto di Aleksej Ivanovič Musin-Puškin
1794

olio su tela, 135 x 106 cm (tela ripiegata dietro la cornice)

iscrizioni: "MINERVAE / ARTIUM MATRI / UT. ACADEMIAE PETROPOLITANAE / PERPETUO BENE SIT. / ALEXIO MUSSIN PUSCHIN PRAES: / ET SENATUI ACAD. / IOANNES LAMPI / PROFESSOR CONSIL. VINDOB. PLUR. ACAD. PINXIT. / D.D.D. / AN. MDCCXCIV", in basso a sinistra
San Pietroburgo, Accademia di Belle Arti

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 826; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 56; Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 1325-1326; Rosati, 1893, p. 61; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, tav. LIX, n. 75; Wérétennikoff, 1910, p. 23; Caprin, 1911, p. 262, ill.; *Mostra*, 1911, p. 130, cat. 32; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 363; Rosati, 1925, p. 96; Sette, 1925, p. 201; Gamba, 1927, pp. 245-246, tav. XVI; Morassi, 1927, pp. 580, 584, ill.; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Singer, 1937-1938, III, 1938, p. 302, n. 25488; Gibellino-Kraseninnicowa, 1938, p. 106; Donzelli, 1957, fig. 159; Rasmø, 1957, pp. 30, 99, ill.; Lo Gatto, 1991, p. 214, fig. 139; Sattel Bernardini, 1996, p. 683; Casagrande, 1996-1998, p. 207, fig. 3; Chirko, 1997, p. 16.

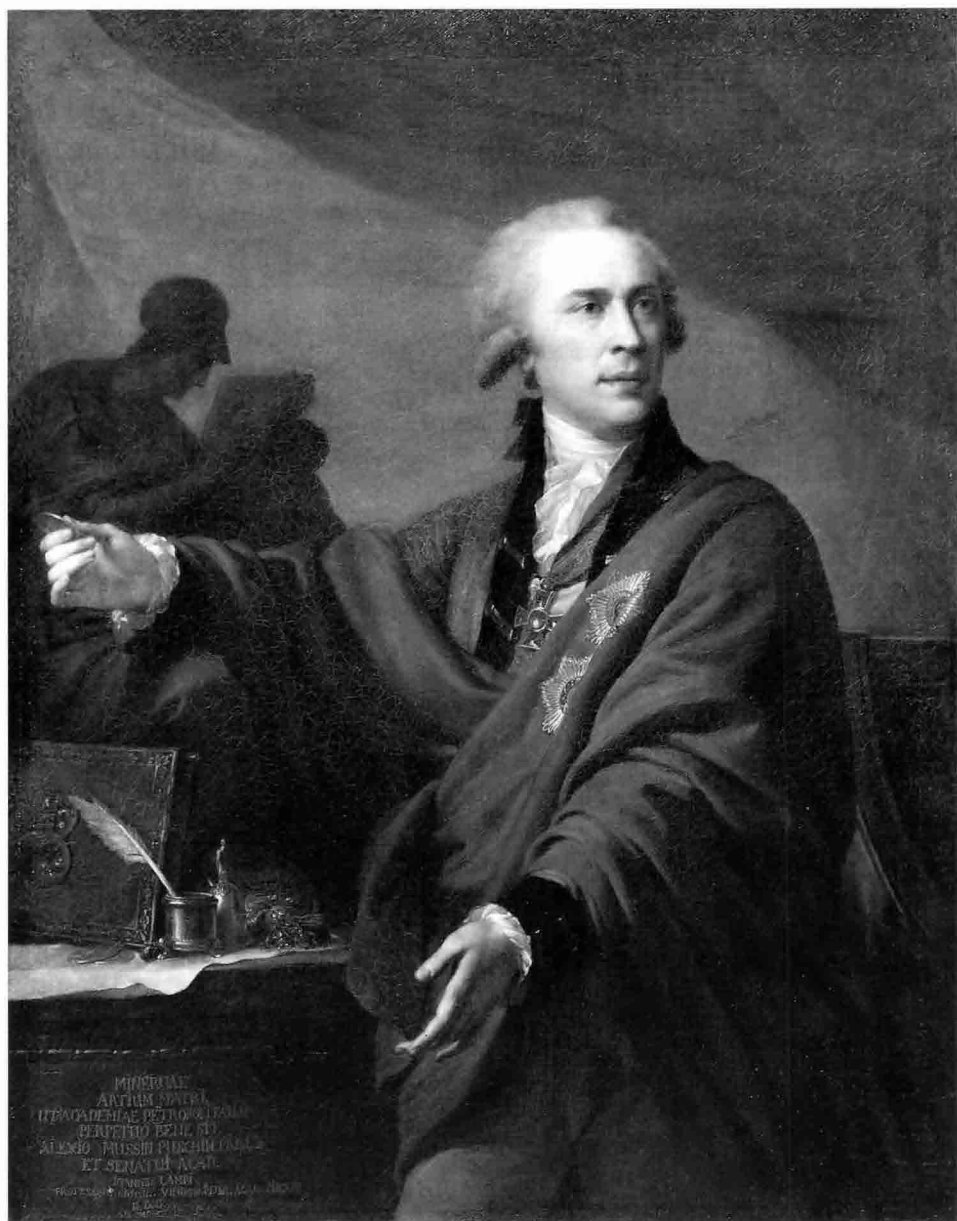
Nato il 16 marzo 1744 da un capitano della Guardia, Aleksej Ivanovič Musin-Puškin entrò nella scuola di artiglieria e fu poi nominato aiutante di campo del principe Grigorij Orlov. Nel 1775, di ritorno da un viaggio all'estero, fu nominato da Caterina II maestro di cerimonie, in modo che potesse occuparsi con maggiore assiduità agli studi storici e artistici cui era inclinato. Fu anche appassionato collezionista di manoscritti e monete dell'antica Russia. Nel 1789 divenne direttore del Ginnasio degli Ortodossi, l'anno successivo membro dell'Accademia Russa e nel 1791 procuratore del Santo Sinodo. Tra il 1794 e il 1796

fu presidente dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo. Il 5 aprile 1797 Paolo I gli concesse il titolo comitale. Nel 1799 si ritirò a Mosca, dove l'anno successivo pubblicò l'edizione del *Canto di Igor*. Nel 1812 le sue collezioni perirono nel corso dell'incendio di Mosca. Provato da questo disastro e dalla perdita del figlio, Aleksej morì a Mosca il primo febbraio 1817.

Il futuro conte si presenta nelle vesti di presidente dell'Accademia, come dichiara la scritta latina inneggiante a Minerva "madre delle arti" visibile in primo piano sul piedistallo, che funge anche da scrittoio. Sopra di esso sono sistemati vari oggetti: alcune monete e un volume finemente rilegato, a ricordare gli interessi eruditi dell'effigiato; un calamaio, un campanello e un gruppo bronzeo raffigurante la dea Minerva intenta ad insegnare a un fanciullo i rudimenti dell'arte. Quest'ultimo elemento ripropone un motivo iconografico già utilizzato da Lampi nel 1787 per il *Ritratto del barone Joseph von Sperges*, omologo di Musin-Puškin all'Accademia di Vienna (Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste). Anche per l'iscrizione latina Lampi ricorre alla stessa formula beneaugurante (cfr. cat. 70b).

Musin-Puškin ha il viso in pena luce, rivolto di tre quarti verso destra. Indossa un mantello bruno-rossastro sopra una marsina con bavero e paramani di velluto nero, e ostenta appesa al collo, sotto lo *jabot* di batista, la croce di San Vladimiro. La posa è solenne, ma non eccessivamente artificiosa: il braccio destro è levato nell'atto di mostrare una moneta o medaglia, mentre la mano sinistra è rivolta in avanti verso il basso, in un gesto oratorio. Alle sue spalle s'intravede una sedia curule dal tipico schienale ricurvo. Un possibile studio preparatorio per il dipinto si conserva nelle raccolte dello Historisches Museum di Vienna, oggi Wien Museum (cat. 50b).

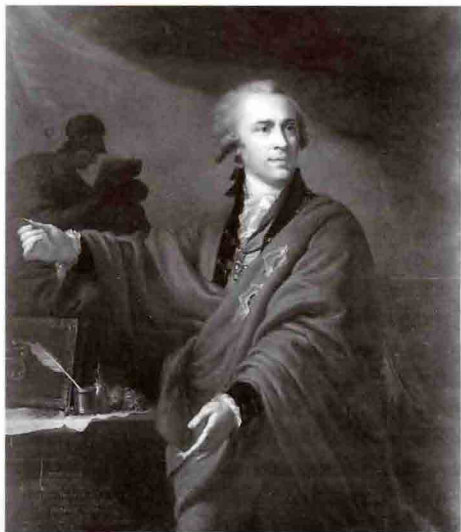
Il dipinto fu inciso a Pietroburgo da Ignaz Sebastian Klauber nel 1798: l'incisione, che riproduce l'effigiato a mezzo busto entro un ovato, reca le scritte "Peint par Jean



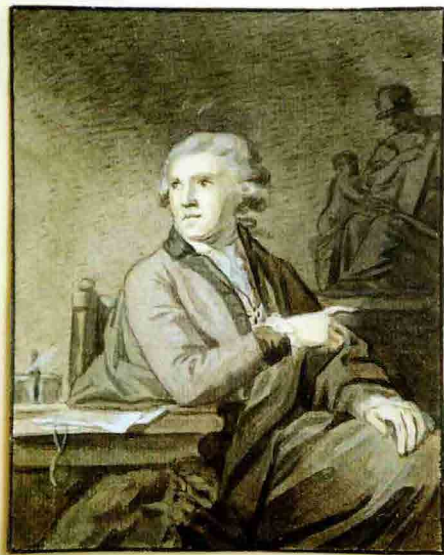
Lampi 1794.” e “Gravé à St. Petersbourg par I. S. Klauber 1798.” e la didascalia “Alexis Comte de Moussin Pouchkin / Conseiller intime de Sa Majesté Impériale, ancien President / de l’Academie des beaux Arts de St. Petersbourg, Chevalier de l’ordre / Impérial de St. Alexandre Nevsky, grand croix de S. Wladimir et de St. Stanislas.” (Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, pp. 1325-1326, n. 2; Singer, 1930-1936, IX, 1933, p. 106, n. 66528; Miroljubova, 1998). Incisioni *d’après* furono realizzate anche da A. Ukhtomskij e N. Sokolov.

Una copia fedele del ritratto conservato all’Accademia di Belle Arti si conserva nelle collezioni dell’Ermitage (inv. GE 6877, 132 x 113 cm), dove approdò nel 1920. Il dipinto è stato finora ritenuto una replica autografa (Cat. Ermitage, 1958, p. 365; Cat. Ermitage, 1981, pp. 235, 236, fig. 5; Nikulin, 1987, pp. 469-470, n. 398; Kustodieva, 1989, p. 388, n. 203; Nikulin, 1992, p. 339, fig. 267; Karpova, 2000, p. 150), ma un recente esame tecnico eseguito sui pigmenti ha accertato che si tratta di una copia non coeva (gentile comunicazione di Marija Garlova). Un’altra versione del ritratto era segnalata da Nikulin presso il Museo d’Arte e di Storia di Rybinsk.

Esposto a Firenze nel 1911, il ritratto vanta una tradizione critica anche in Italia: Antonio Morassi, in particolare, lo considerava tra le opere più notevoli del pittore, rilevando in esso “una morbidezza che non uguaglia e non neutralizza le singolarità fisionomiche, ma le afferra nella visione illusionistica della luce” (Morassi, 1927, p. 584). Maria Gibellino-Krasceninnicowa segnalava erroneamente l’opera presso il Museo Statale Russo, mentre Luigi Rosati e Nicolò Rasmò la datavano al 1795.



50a. Copia da Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Aleksej Musin-Puškin*. San Pietroburgo, Ermitage



50b. Giovanni Battista Lampi, *Studio per un ritratto*. Vienna, Wien Museum

51.

*Ritratto della duchessa Elisabetta
Guglielmina di Württemberg*
1793

olio su tela, 72 x 64 cm

Pavlovsk, Palazzo Imperiale

Bibl.: Alekseeva, 1968, pp. 296-302;
Alekseeva, 1975, p. 335, fig. 224; Casa-
grande, 2001c, pp. 260-261, cat. 42; Pan-
cheri, 2001b, p. 96.

Sorella minore di Sophia Dorothea (Maria Fëdorovna), Elisabeth Wilhelmine von Württemberg andò in sposa nel 1788 all'arciduca d'Austria Francesco, il futuro imperatore Francesco II, ma morì a Vienna il 18 febbraio 1790. Nella capitale austriaca Lampi la ritrasse ben tre volte nel biennio 1784-1785 (Pancheri, 2001b, pp. 95-96, fig. 97; Pancheri, 2001c, pp. 190-191, cat. 16) e ancora una volta nel 1786, a figura intera, nella perduta tela spedita in dono alla corte russa da Giuseppe II. Dopo il suo arrivo a Pietroburgo, il pittore fu incaricato da Maria Fëdorovna di dipingere un nuovo ritratto della sorella defunta.

L'opera, di cui Tat'jana Alekseeva ha rintracciato il documento di pagamento, va quasi certamente considerata una replica a mezzo busto del citato ritratto del 1786: esso mostrava infatti l'effigiata "in abito da corte bianco con fiori e manto azzurro col ritratto in petto del giovanetto sposo", alla stessa stregua di quanto vediamo nel dipinto in esame, che si segnala per la resa particolarmente morbida dello sfumato e l'intensa luminosità conferita all'incarnato, quasi eburneo.



51a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto della duchessa Elisabetta Guglielmina di Württemberg*, 1785. Graz, Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie

52.

Ritratto di Nikolaj Borisovič Jusupov

1794-1795 ca.

olio su tela, 72 x 57 cm

iscrizioni: "Lampi pinxit.", in basso a destra
San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 5823

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, pp. 2186-2187, n. 2; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Djagilev, 1905, n. 674; Mikhaïlowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 62, tav. LVI; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 356; Gibellino-Kraseninnicowa, 1938, p. 106; Cat. Ermitage, 1958, p. 366; Cat. Ermitage, 1981, p. 235; Nikulin, 1987, p. 472, n. 400 (con bibliografia); Nikulin, 1992, p. 339, fig. 265; Casagrande, 2001b, pp. 240, 243, fig. 172; Garlova, 2001, p. 204, cat. 129; Pancheri, 2004, p. 252.

Il principe Nikolaj Borisovič Jusupov (1751-1831) fu uno dei più fini collezionisti e conoscitori d'arte del suo tempo. Come molti esponenti dell'aristocrazia russa, intraprese la carriera militare e successivamente quella diplomatica, vivendo a lungo all'estero. Nel biennio 1782-1783 rifecé il giro dell'Europa al seguito dei Conti del Nord. Dal 1783 al 1789 visse a Torino in qualità di ambasciatore di Russia presso il regno sabaudo, curando contemporaneamente gli interessi della corte russa anche a Roma e a Venezia. Tornato in patria, nel 1791 fu nominato direttore dei teatri imperiali e l'anno successivo soprintendente alle fabbriche di cristalli e alle manifatture di porcellana e di arazzi. Nel 1794 commissionò ad Antonio Canova *l'Amorino alato* e una replica del gruppo di *Amore e Psiche giacenti*, oggi all'Ermitage. Paolo I lo nominò consigliere di Stato, senatore e direttore del museo dell'Ermitage. Durante il suo ultimo soggiorno in Francia, negli anni 1808-1811, entrò in contatto con Jacques-Louis David, del quale acquistò il *Saffo e Faone*, oggi all'Ermitage. Nel 1810 acquistò dalla vedova del principe Nikolaj Golicyn la tenuta di Archangel'skoe,

presso Mosca, dove trasferì le proprie collezioni d'arte. Qui fondò una scuola d'arte e chiamò a dirigerla il pittore francese Nicolas de Courteille. I suoi interessi enciclopedici sono testimoniati dalla vastissima biblioteca, tuttora conservata ad Archangel'skoe. Nel 1830 Aleksandr Puškin gli dedicò l'ode *A un patrizio*. Dopo la sua morte, il figlio Boris curò la pubblicazione del catalogo della collezione paterna, edito a Pietroburgo nel 1839.

Il dipinto mostra l'effigiato a mezzo busto, rivolto di tre quarti verso destra e con lo sguardo diretto all'osservatore. L'espressione è ferma e severa, lo sguardo acuto e penetrante. Indossa una marsina di velluto blu e un mantello rosso vivo guarnito di un collo di pelliccia di volpe. Sul petto, sotto lo *jabot* di pizzo, ostenta la croce dell'Ordine di San Stanislao. Lo sfondo è neutro. Nel 1888 Dmitrij Rovinskij pubblicava un'incisione *d'après*, realizzata da James Walker durante il regno di Paolo I. Essa reca infatti la didascalia: "Prince Nicolas de Youssoupoff / Conseiller prive actuel Senateur chambellan actuel de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Roussies. / Directeur en chef du College des Manufactures – des fabriques Imperiales des Hautes Lisses Verreries et porcelaines / Chevalier des Ordres de St. André, St. Alexandre, de L'aigle Blanc – de St. Stanislas et Comandeur de l'ordre de St. Jean de Jerusalem. / Gravé d'après le Tableau original peint par le Professeur Lampi / et dédié à Son Excellence – par Son tres humble et obeissant / Serviteur James Walker".

Un'altra incisione a mezzotinto fu realizzata da Walker prima della morte di Caterina II, giacché nelle didascalie l'incisore si qualifica come "Engr. to Her Imperial Majesty" (cat. 52b).

Nel 1905 l'opera in esame fu esposta al Palazzo di Tauride e lo stesso anno il granduca Nikolaj Michajlovič la illustrava come "propriété de la princesse Z. N. Youssoupoff, à Arkhangelskoïe". Ad Archangel'skoe se ne conserva oggi una copia (Nikulin, 1987). La versione attual-

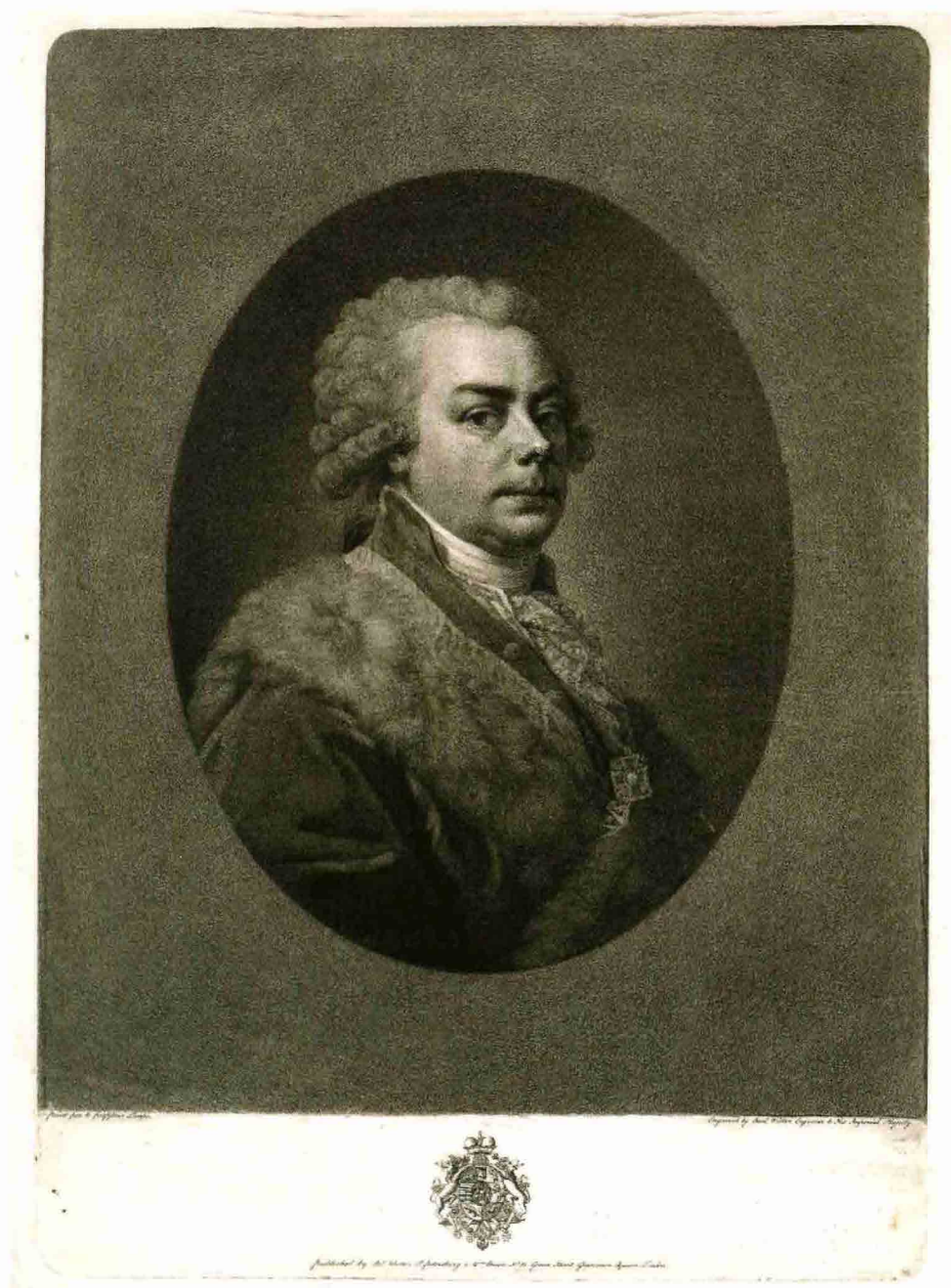


mente all'Ermitage si trovava, fino al 1925, al museo di Palazzo Jusupov a Pietroburgo. Nikolaj Nikulin la considera una replica del ritratto già presso l'Accademia di Belle Arti, oggi al Museo Statale Russo (cat. 52a): ma il prototipo va individuato nell'esemplare in esame, firmato. Copie antiche sono segnalate presso l'Istituto di Letteratura Russa a Pietroburgo (Casa di Puškin) e nel Museo d'Arte Lunačarskij a Krasnodar.

La replica autografa (cat. 52a), attualmente esposta al Palazzo di Marmo entrò nel 1923 nelle collezioni del Museo Statale Russo (inv. Ж-4552, olio su tela, 71 x 56,5 cm). Uniche varianti sono l'assenza del mantello rosso dal collo di pelliccia e il diverso colore della marsina, verde anziché blu. Si tratta della versione già all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo (Goldovskij, 1998, p. 104, n. 231, ill.) e dunque dell'esemplare che sarebbe stato donato all'istituto dallo stesso Lampi e che si trovava appeso, almeno fino ai primi del Novecento, nella sala del consiglio accademico (Rosati, 1893, p. 61; Wrangell, 1911, p. 84, nota 356). Nel 1905 questa versione e le altre due note furono esposte in mostra al Palazzo di Tauride. Luigi Rosati datava il dipinto, non so su quali basi, al 1795.



52a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Nikolaj Borisovič Jusupov*. San Pietroburgo, Museo Statale Russo



52b. James Walker (da G. B. Lampi), *Ritratto di Nikolaj Borisovič Jusupov*, mezzotinto, ante 1796

53.

Ritratto di Nikolaj Borisovič Jusupov
1783/1796

olio su tela, 61 x 58 cm

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 5766
iscrizioni: "E SEX · I / [?]INAE", incisa
sull'ara al centro

Bibl.: *Musée Youssouppoff*, 1839, n. 479;
Djagilev, 1905, n. 731; *Ausstellung*, 1906,
p. 149, cat. 975; Wrangell, 1911, p. 47 e
nota 356; Cat. Ermitage, 1958, p. 366; Cat.
Ermitage, 1981, p. 235; Nikulin, 1987, p.
473, n. 401; Casagrande, 2001c, pp. 272-
273, cat. 48; Garlova, 2001, pp. 204-205,
cat. 130; Garlova, 2003, pp. 172, 212-213,
cat. 108 (con ulteriore bibliografia).

Nel catalogo della collezione Jusupov, dato alle stampe nel 1839, si legge: "Lampi et Hackert. Portrait de Son Excellence Monsieur le Prince Nicolas Borisovitch Youssouppoff, en habit français – un chien blanc est à ses pieds". Si tratta dell'opera in esame, di cui non si fa menzione nelle fonti relative a Lampi, ma che gli va confermata, limitatamente al volto e alla persona dell'effigiato. Il dipinto va considerato un *unicum* nel catalogo del pittore trentino, ma non in quello di Jacob Philipp Hackert (Prenzlau, 1737-San Pietro di Careggi, 1807), di cui sono note altre opere realizzate in collaborazione con pittori 'figuristi': e basterà ricordare l'*Allegoria della scoperta dei Bagni di Ischia* dipinta nel 1787 insieme ad Angelika Kauffmann, su commissione del conte Andrej Razumovskij (Kauffman, 1998, p. 40). Il pittore tedesco non fu mai in Russia né a Vienna, sicché i due non poterono mai incontrarsi. Contrariamente a quanto finora ipotizzato dalla critica, si deve dunque pensare che l'intervento di Lampi abbia avuto luogo *a posteriori*, su un paesaggio già approntato da Hackert in Italia, presumibilmente già negli anni Ottanta. A questo proposito converrà ricordare l'autentica passione che Jusupov nutriva per la pittura di Hackert, di cui possedeva non meno di ven-

ticinque opere e col quale era in contatto epistolare (Nikulin, 1994, pp. 81, 83-84, nota 21).

Il principe è raffigurato in un paesaggio arcadico, caratterizzato dalla presenza di un grande albero sulla sinistra, di un'ara o un cippo con epigrafe romana al centro e dalle rovine di un anfiteatro sullo sfondo. È seduto sopra un capitello rovesciato, con la mano sinistra regge un libriccino, tenendo il segno con l'indice, mentre la destra è posata sul ginocchio. Indossa una *redingote* di velluto verde, recante la stella dell'Ordine dell'Aquila Bianca, un panciotto giallo, *culotte* nere, calze di seta bianche e scarpe nere con fibbie metalliche. Sull'ara è posato il tricorno. Ai suoi piedi è sdraiato un cane. Come ha già notato Alessandro Casagrande, l'opera esula dagli schemi della ritrattistica aulica e si conforma alla moda del *Grand Tour*, con l'effigiato in abito da viaggio inserito in un paesaggio italianizzante. Un tentativo di lettura più approfondita si deve a Marija Garlova, secondo la quale Hackert avrebbe raffigurato un luogo ben preciso, ossia i dintorni di Aix-en-Provence, la romana Aquae Sextiae, nome al quale alluderebbe la scritta latina. Va in ogni caso respinta la datazione corrente al 1786-1789, giacché in quel torno d'anni Lampi operava tra Vienna e Varsavia.

Il dipinto apparve alla mostra di Palazzo Tauride del 1905. L'anno successivo fu esposto alla Nationalgalerie di Berlino e a quell'epoca risultava di proprietà del principe "Felix Felixowitsch Jusupoff, St. Peterburg". Pervenne alle collezioni dell'Ermitage nel 1925.



54.

Ritratto di Aleksandr Nikolaevič Samojlov
1794 ca.

olio su tela, 108 x 89 cm

iscrizioni: "P. Lampi faciebat", in basso a sinistra sotto il tavolino; "1791. Тогда / Декабрь 29. [...]", sulla lettera appoggiata allo scrittoio

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 2013

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 826; Lushev, 1870, n. 306; Petrov, 1870, n. 740; Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, pp. 1898-1899; Rosati, 1893, p. 62; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Djagilev, 1905, n. 669; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 25, tav. XXV; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 352; Rosati, 1925, p. 97; Rasmø, 1957, p. 30; Kotelnikova, 1987, cat. 23; Komelova, 1990, p. 59; Casagrande, 2001c, pp. 270-271, cat. 47; Pancheri, 2004, p. 252.

Aleksandr Nicolaevič Samojlov (1744-1814), appartenente a una famiglia di recente nobiltà, fu uno degli esponenti di spicco della corte di Caterina II, che lo nominò consigliere di Stato. Nipote per parte di madre del principe Grigorij Potëmkin, nel 1791 presenziò alla firma del trattato di pace di Iași: a questo avvenimento allude, con ogni probabilità, la data "19 dicembre 1791" che compare sulla lettera raffigurata nel dipinto in esame.

"Le comte moderne Samoïlow, procureur général de l'empire, n'avait d'autre mérite que d'être neveu de Potemkin, et d'en avoir quelques faux airs dans la figure. Il étoit, par sa capacité, au dessous des devoirs de sa charge, qui le rendoit grand trésorier et chef du sénat et de tous les tribunaux de l'empire". Così Charles Masson nei suoi *Mémoires secrets*, dove si accenna anche ai metodi polizieschi del procuratore generale e alla sua deposizione da parte di Paolo I in favore del principe Kurakin (Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 288-290).

Lampi lo ha raffigurato assiso allo scrittoio, rivolto di tre quarti verso sinistra. Il fondale

è costituito da una colonna parzialmente occultata da una tenda e da uno scorcio di paesaggio urbano, secondo uno schema compositivo ampiamente collaudato dal pittore. L'effigiato indossa una marsina di velluto color vinaccia, sulla quale sono appuntate le stelle degli Ordini di Sant'Andrea il Primo Chiamato e di Sant'Alessandro Nevskij, mentre sul petto, sotto lo *jabot* di pizzo, risalta la fascia bicolore e la croce smaltata di San Vladimiro. Dalla spalla destra ricade sulle ginocchia un ampio mantello di velluto rosso orlato di pelliccia. Il conte ha appena interrotto la lettura di una lettera per prestare attenzione all'osservatore, al quale sta indicando qualcosa al di fuori del campo visivo: un gesto convenzionale, forse semplicemente un invito ad accomodarsi. Lo scrittoio presenta una protome leonina di gusto neoclassico.

Friedrich von Adelung dedica una particolare attenzione al dipinto, elogiando le capacità dell'artista nella rappresentazione illusionistica della natura, nella fisiognomica, nella morbida unione dei colori più vivaci, nel drappeggio e nel chiaroscuro, paragonato a quello di Rembrandt: "Eine seiner trefflichsten Arbeiten ist das Bild des Grafen Samoilov, in welchem er seine ganze Stärke in täuschender Darstellung der Natur und einer ausdrücksvollen Physiognomie, in sanfter Vereinigung der lebhaftesten Farben, in der Draperie und in einem Helldunkel, das man fast nur in den besten Arbeiten Rembrands findet, gezeigt hat".

Una fedele copia del solo mezzo busto, firmata e datata "Lampi filius pinxit / A. 1796", fu esposta nel 1905 alla mostra allestita al Palazzo di Tauride (Djagilev, 1905, p. 3, n. 663): essa va identificata con il dipinto segnalato nel 1987 da Adriano Cera in collezione privata londinese (Cera, 1987, fig. 469): il millesimo apposto sulla tela (cat. 54a) funge da *terminus ante quem* per la realizzazione del prototipo. Un analogo dipinto privo di signature fu illustrato come opera di Lampi senior nel 1905 nel volume *Les Trésors d'Art en Russie* (cat. 55). A riprova della fortuna goduta dal ritratto si



può ricordare che nel 1797 anche Vladimir Borovikovskij ne eseguì una copia, attualmente conservata al Museo della Cultura Ucraina di Kiev (Casagrande, 2001c, p. 270). L'anno successivo l'originale di Lampi fu inciso a mezzotinto da James Walker. La stampa, pubblicata contemporaneamente a Pietroburgo e a Londra, reca le seguenti diciture: "Son Excellence le Comte Samojloff. / Gravé d'après le Tableau original peint par le Professeur Lampi / et Dédié / à Madame la Comtesse son Epouse née Princesse Troubetzkoi. / par son tres humble et dévoué Serviteur / James Walker. / Graveur de Sa Maj: Imp: et membre de l'Academie des beaux Arts St. Petersburg. / Published Aug.^r 15th. 1798 by I. Walker St Petersburg et Wilkinson Cornhill London." (cat. 54b). Il ritratto apparve in mostra a Pietroburgo nel 1870 e nel 1905 e fu illustrato dal granduca Nikolaj Michajlovič nel 1906, allorché si trovava nella collezione Bobrinskij, dove è citato insieme al suo *pendant* (cat. 56) anche da Nikolaj Vrangeli. Entrò a far parte delle raccolte dell'Ermitage nel 1941.



54a. Giovanni Battista Lampi junior, *Ritratto di Aleksandr Samojlov*, 1796. Già Londra, collezione privata

55.

Ritratto di Aleksandr Nikolaevič Samojlov 1794 ca.

tecnica e misure ignote

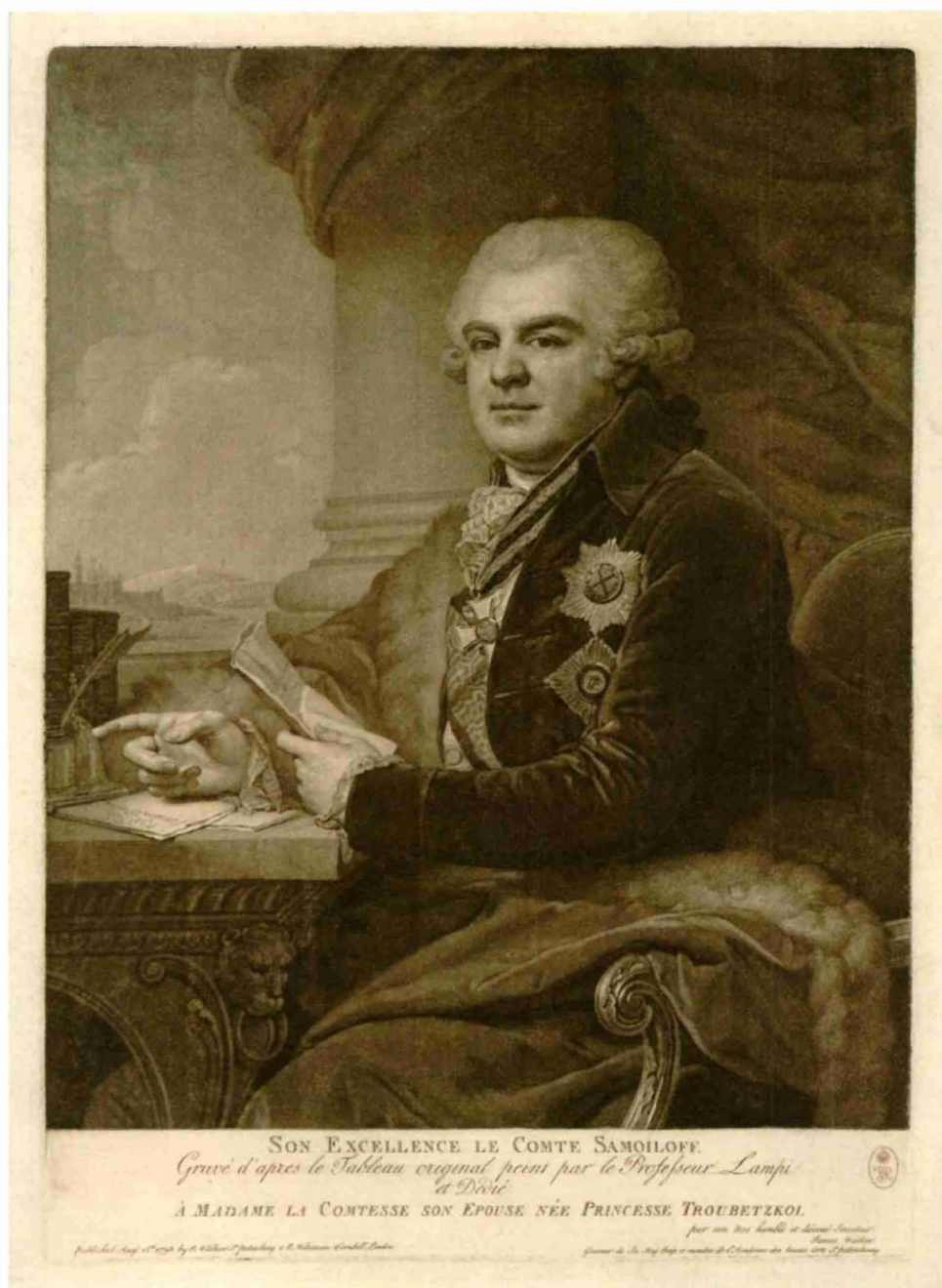
Già San Pietroburgo?, collezione Putjatin

Bibl.: *Les Trésors* 1905, pp. 44, 46, tav. 18.

Il dipinto, finora ignorato dalla critica, costituisce una replica in formato ridotto, probabilmente autografa, del ritratto del conte Samojlov oggi conservato all'Ermitage (cat. 54). Fu illustrato nel poco noto volume *Les Trésors d'Art en Russie* come opera di Lampi senior di proprietà del principe "P. A. Poutiatine". L'opera è forse identificabile con il ritratto di un conte Samojlov segnalato da Rovinskij in proprietà Jablockine (Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 292).

Nel caso in esame, proprio l'assenza di signature depone a favore dell'autografia.





54b. James Walker (da G. B. Lampi), *Ritratto di Aleksandr Samojlov*, mezzotinto, 1798

56.

Ritratto di Ekaterina Samojlova nata Trubetzkaja

1794 ca.

olio su tela, 104,5 x 82,5 cm

iscrizioni: "P.^{80r} Lampi pinxit", in basso a destra

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 1890

Bibl.: Lushev, 1870, n. 431; Petrov, 1870, n. 742; Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 289; Rosati, 1893, p. 62; Djagilev, 1905, n. 666; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 36, tav. XXXVI; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 352; Rosati, 1925, p. 97; Rasmø, 1957, p. 30; Kotel'nikova, 1987, cat. 23; Casagrande, 2001c, pp. 268-269, cat. 46.

La contessa Ekaterina Samojlova (1763-1830), figlia del colonnello Sergej Trubetzkøj, entrò a corte nel 1782 come damigella d'onore dell'imperatrice, che ne favorì il matrimonio con Aleksandr Samojlov (cat. 54). Celebre per la sua avvenenza, fece parte dell'*entourage* di Potëmkin in Tauride e fu in seguito una delle protagoniste della vita mondana di Pietroburgo.

Il dipinto è una delle prove più felici del pennello di Lampi, che ha saputo fissare sulla tela la bellezza trasognata della giovane contessa. L'effigiata, stante presso un piedistallo a base circolare, è immersa in uno scenario di rigogliosa vegetazione, entro una cavità naturale che evoca l'ingresso di una grotta. Ripresa a tre quarti di figura, la dama è colta nell'atto di volgere il capo e lo sguardo alla propria destra, richiamata da una presenza o assorta in un ricordo. L'abito, di foggia orientaleggiante, è composto da serici veli e da uno scialle ricamato a semplici fiorami, che dal capo ricadono sinuosamente sulle spalle e sui fianchi, ricoprendo in parte uno stretto busto allacciato in vita. La gamma cromatica è impostata sul bianco e su chiare tinte pastello, come il rosa tenue della veste a sbuffo che richiama il colore delle rose appena raccolte nel canestro, sul manico del quale s'incrociano le mani di questa novella *belle jardinière*.



All'interno del catalogo di Lampi, si tratta forse dell'opera che presenta maggiori tangenze con la ritrattistica di Elisabeth Vigée Le Brun, cui si deve un altro splendido ritratto della contessa Samojlova in compagnia dei figli, firmato e datato 1797, anch'esso all'Ermitage (Nemilova, 1986, p. 417, n. 322). Va tuttavia rilevato che il dipinto di Lampi appare il naturale esito di un'evoluzione tutta interna alla sua pittura, a partire dalle immagini muliebri create durante il periodo polacco.

L'opera fu esposta a Pietroburgo nel 1870, unitamente a una replica parziale e a due copie, attualmente non rintracciabili (Casagrande, 2001c, p. 268). Un altro ritratto della stessa dama realizzato da Lampi si conserva al Museo Statale Russo (cat. 91). Il granduca Nikolaj Michajlovič illustrò il dipinto in esame allorché si trovava nella collezione Bobrinskij, insieme al suo *pendant* (cat. 54). Entrambe le tele entrarono a far parte dell'Ermitage nel 1941.



57.

Ritratto del medico di corte John Rogerson
1793/1797

olio su tela, 76,4 x 63 cm

Edimburgo, National Gallery of Scotland,
inv. PG 2507

Bibl.: inedito.

John Rogerson nacque a Lochbrow presso Lochmaben, in Scozia, il 22 ottobre 1741. Nel 1763, durante gli studi di medicina all'Università di Edimburgo, sposò a Hangingshaw Janet Wilson. Nel 1765 conseguì la laurea e un anno dopo partì per la Russia, in cerca di fortuna. Nel 1769, nemmeno trentenne, fu nominato medico di corte. Nel 1776 divenne medico personale dell'imperatrice Caterina II con il rango di consigliere di Stato. Nel 1782 fu eletto membro onorario del Royal College of Physicians di Edimburgo. Nel 1786, nel 1799 e nel 1804 fu nuovamente in patria, dove acquistò case e terreni. Continuò a esercitare la sua professione a corte anche dopo l'avvento al trono di Paolo I, che lo nominò consigliere privato. Rientrato definitivamente in Scozia nel 1816, si ritirò nella tenuta di Dumcrieff presso Moffat, dove morì il 23 dicembre 1823 all'età di 82 anni (Doyle, 2005, pp. 170-171).

Come riferiscono le cronache dell'epoca, che non risparmiano critiche ai suoi rimedi terapeutici, la principale funzione di Rogerson a corte fu quella di salvaguardare la zarina dal pericolo delle malattie veneree: a tale scopo egli sottoponeva ad accurate viste i candidati al ruolo di favorito, prima di ammetterli nell'alcova imperiale. Nel novembre del 1796 sarà lui a prestare le ultime cure alla sovrana e a constatarne il decesso (Troyat, 1979, pp. 329, 504-505, 509). Il conte Fëdor Golovkin, che ne ricordava lo smodato amore per il gioco d'azzardo, lo descrisse in questi termini: "Un long écossais, bien maigre, quoiqu'avec un petit visage vermeil surmonté d'une petite perruque à bourse" (Golovkine, 1905, pp. 200-201).

Il dipinto, acquistato dalla National Gallery of Scotland nel 1982, è stato fino ad oggi ignorato dagli studi su Giovanni Battista Lampi e sulla ritrattistica di età cateriniana. Si tratta, con ogni evidenza, di un'opera autografa e di elevata qualità formale. In pochi centimetri quadrati di tela il pittore ha saputo fissare le sembianze del dottor Rogerson con grande vivezza ed *esprit*, offrendo del medico di corte un'immagine di acuta intelligenza e sobria dignità. Di notevole efficacia è, in particolare, il dosaggio chiaroscurale: la luce scolpisce il volto dell'effigiato lasciando in penombra la statua di Esculapio, dio della medicina, assiso alle sue spalle. Eccellente è pure la resa dei dettagli dell'abbigliamento: la sciarpa bianca al collo, lo *jabot* di pizzo e la marsina di cupo velluto blu.

Nell'impostazione della figura l'opera ripropone la soluzione adottata per il poeta Andreas von Nicolay, con l'effigiato che rivolge lo sguardo di lato (cat. 74, 76).



58.

Ritratto di Artemij Ivanovič Lazarev

1793/1797

olio su tela, 108 x 90,5 cm

Nižnij Novgorod, Museo Statale d'Arte

Bibl.: Wrangell, 1911, p. 46 e nota 332, ill.;
Gibellino-Krasceninnikowa, 1938, p. 104,
ill.

Un giovane ufficiale in alta uniforme, ripreso stante a tre quarti di figura, si staglia contro un vasto e brullo paesaggio. È rivolto verso destra e dirige all'osservatore uno sguardo languido e sereno, mentre con le mani conserte si appoggia alla sciabola. Alla sua sinistra, sopra un ripiano, sono appoggiati un bicorno e un guanto. Il taglio compositivo prescelto arieggia la coeva ritrattistica inglese, mentre la postura delle mani riprende, variandola, quella del ritratto di Valerian Zubov del museo di Alupka (cat. 67).

L'effigiato fu identificato da Nikolaj Vrangell' con il conte Artemij Ivanovič Lazarev. Figlio del notevole armeno Ivan Lazarevič Lazarev (cat. 59), Artemij (Arutun in armeno) nacque nel 1768, presumibilmente a Pietroburgo ed entrò nell'esercito russo come aiutante di campo del principe Grigorij Potëmkin. Morì giovanissimo, il 12 gennaio 1791, durante un combattimento della guerra russo-turca. Il dato induce a ritenere che il ritratto di Lampi sia stato eseguito postumo, su incarico del padre.

Del dipinto sono note versioni dello stesso formato al Museo Regionale d'Arte di Kaluga e al Museo d'Arte di Vladikavkaz (Ossezia del Nord). Una di esse si trovava ai primi del Novecento nella quadreria del principe Abamelek-Lazarev, unitamente a una delle versioni del ritratto di Ivan Lazarev (cat. 60). Nel 1905 il ritratto fu esposto in mostra a Pietroburgo al Palazzo di Tauride.

Dipende dal prototipo di Lampi una miniatura firmata dal pittore austriaco Joseph Kreutzinger, battuta all'asta da Christie's a Londra il 27 novembre 2008.



58a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Artemij Ivanovič Lazarev*, ubicazione ignota



59.

Ritratto di Ivan Lazarevič Lazarev

1793/1797

olio su tela, 109 x 89 cm

iscrizioni: "Lampi pinxit.", in basso a sinistra sopra il ginocchio

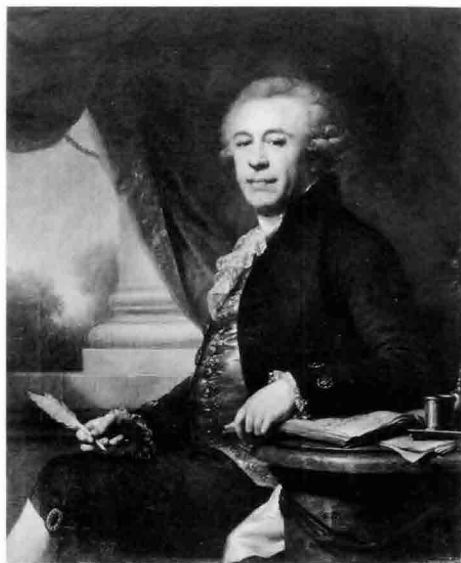
Jaroměřice nad Rokytkon (Repubblica Ceca), Zámek

Bibl.: Blažíček, 1956, p. 12, ill.

Ivan (Ovanes) Lazarevič Lazarev (1735-1801), notabile di nazionalità armena, accumulò grandi fortune investendo nelle attività minerarie e nella produzione della seta. Nel 1764 fu nominato gioielliere di corte e nel 1776 fu elevato al rango di conte dell'Impero russo. *Leader* della comunità armena di Pietroburgo, fu consigliere di Stato, fondatore di chiese e istituti di istruzione e, infine, comandante dell'Ordine di Malta. Secondo Charles Masson, fu il mediatore dell'acquisto del diamante Orlov, la celebre gemma che andò a ornare lo scettro dell'imperatrice Caterina II (Masson, 1800-1802, III, 1802, pp. 74, 106-107).

L'effigiato è seduto allo scrittoio, sul quale è aperto un registro o copialettere, e rivolge lo sguardo all'osservatore, impugnando una penna d'oca nella mano destra. È rivolto di tre quarti verso sinistra e indossa una semplice marsina scura, una sottomarsina di raso e corte *culotte*, mentre uno *jabot* di pizzo increspato fuoriesce dalla camicia. Alla sua destra una colonna è in gran parte occultata da un ampio cortinaggio, secondo uno schema consueto nella ritrattistica di Lampi. Anche il tavolino marmoreo in primo piano richiama le soluzioni compositive adottate per i ritratti del cancelliere Bezborodko (cat. 47) e del conte Samojlov (cat. 54), opere alle quali il dipinto in esame va affiancato per qualità esecutiva e alto grado di penetrazione psicologica.

Il ritratto si conserva nei depositi del castello di Jaroměřice nad Rokytkon, in Moravia, già residenza dei Questenberg. Fu pubblicato da Oldřich Blažíček nel 1956 e da allora è rimasto sostanzialmente ignorato dalla critica.



60.

Ritratto di Ivan Lazarevič Lazarev

1793/1797 ca.

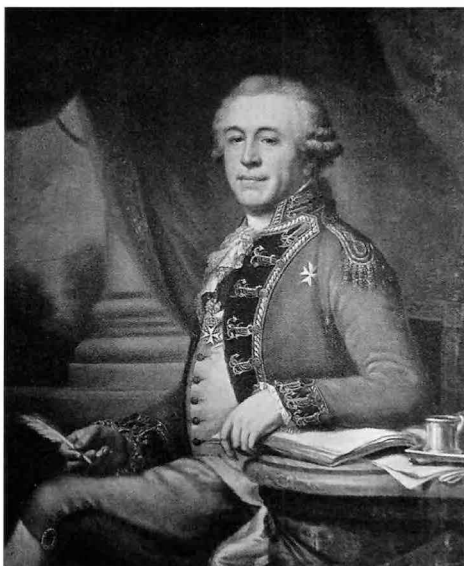
olio su tela, 107 x 90 cm

Nižnij Novgorod, Museo Statale d'Arte,
inv. Ж-51

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, p. 1164; Djagilev, 1905, n. 722; Wérétennikoff, 1910, ill.; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 326; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Lo Gatto, 1991, p. 204, fig. 125.; Vrangel', 1997, p. 17 e nota 67/2; Krivova, 2003, p. 40, cat. 23.

Il dipinto apparve nel 1905 in mostra al Palazzo di Tauride e fu pubblicato da Vasilij Veretennikov nel 1910 sulla rivista "Starye Gody". Si tratta di una seconda versione del ritratto di Ivan Lazarev oggi a Jaroměřice (cat. 59). Unica variante significativa è la sostituzione della marsina con l'alta uniforme rossa, sulla quale risalta la croce di Malta, presente anche sul petto: essa dovette essere apposta al dipinto dopo l'introduzione dell'Ordine in Russia (1798), e dunque posteriormente all'esecuzione dell'opera. Il ritratto è stato concepito *en pendant* con quello della moglie dell'effigiato, la contessa Mirzakhanova (cat. 62). La tela, già nella collezione del principe Abamelek-Lazarev, si conserva nel Museo d'Arte di Nižni Novgorod dal 1919.

Dall'esemplare in esame l'incisore Egor Scotnikov (1780-1843) trasse un'incisione apparsa a Mosca nel 1821 (Rovinskij, 1886-1889, II, 1887, p. 1164, n. 1).



61.

Ritratto di Ivan Lazarevič Lazarev

1793/1797 ca.

olio su tela, 109 x 91 cm

Kaluga, Museo Regionale d'Arte

Bibliografia: Barlamova, 1976, cat. 7 (ill.).

Una terza versione autografa del ritratto di Ivan Lazarev si conserva nel Museo Regionale d'Arte di Kaluga, città della Russia europea, a sud-ovest di Mosca. Il museo, fondato nel 1917, conserva le raccolte d'arte della nobile famiglia Vassilev.

L'esemplare in esame deriva da quello edito da Veretennikov nel 1910, anche se l'uniforme si presenta priva di galloni e di colore blu scuro, mentre le croci di Malta sono posizionate in modo differente. Diversi appaiono anche altri dettagli dell'abbigliamento, come le passamanerie e lo *jabot* di pizzo.

Un altro ritratto assai simile a questo (olio su tela, 108 x 89 cm, cat. 61a) fu battuto all'asta da Sotheby's a Londra il 16 dicembre 1999 come "Portrait of a Knight of the Order of Saint John (Malta)" e con un'attribuzione al pittore piacentino Gaspare Landi (Sotheby's, *Old Master Paintings*, London, 16 dicembre 1999, pp. 70-71, lotto 464, fig. 464). Si tratta invece, con ogni evidenza, di una replica del dipinto di Lampi. L'opera è attualmente di proprietà della casa di antiquariato Wilnitsky di Vienna.



61a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Ivan Lazarevič Lazarev*. Vienna, Boris Wilnitsky Fine Arts



62.

*Ritratto di Ekaterina Lazareva
nata Mirzakhanova*
1793/1797

olio su tela, 109 x 91 cm

Kaluga, Museo Regionale d'Arte

Bibl.: Djagilev, 1905, n. 712; Wérétennikoff, 1910, ill.; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 365; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 274; Nikulin, 1987, p. 476; Lo Gatto, 1991, p. 209, fig. 133; Vrangeli, 1997, pp. 17, 18 e nota 67/8; Casagrande, 2001a, pp. 84, 86, fig. 83; Barlamova, 1976, cat. 6 (ill.).

Il dipinto raffigura le sembianze di Ekaterina Mirzakhanova (1750-1819), moglie di Ivan Lazarevič Lazarev (cat. 59, 60, 61), che Vasilij Veretennikov identificò con un'esponente della famiglia Abamelek.

Il dipinto fu esposto al Palazzo di Tauride nel 1905 e fu pubblicato cinque anni dopo da Veretennikov, allorché si trovava nella collezione del barone Nikolaj Vrangeli. Quest'ultimo lo nominava ancora presso di sé nel 1911.

Una replica del ritratto si conserva al Museo di Nižnij Novgorod.



63.

*Ritratto di Ekaterina Lazareva
nata Mirzakhanova*
1792/1797

olio su tela, 68 x 59 cm

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 7513

Bibl.: Cat. Ermitage, 1958, p. 366; Cat. Ermitage, 1981, p. 235; Nikulin, 1987, p. 476, n. 404 (con bibliografia precedente); Casagrande, 2001a, p. 86.

Il dipinto costituisce una versione in formato ridotto del ritratto a tre quarti di figura edito da Vasilij Veretennikov nel 1910, identificabile con quello oggi a Kaluga (cat. 62). Nikolaj Vrangeli, proprietario del prototipo, segnalava l'esistenza di repliche non meglio specificate (Wrangell, 1911, p. 85, nota 365).

L'effigiata, rivolta di tre quarti verso destra, è inserita in uno scenario arcadico. Il volto è caratterizzato da occhi bruni e leggermente sporgenti, da sopracciglia inarcate e da un lieve doppio mento, mentre l'abbondante chioma è trattenuata sopra la fronte da un nastro di seta e da un diadema. Sul petto è annodata una sciarpa bianca. Lo scialle color albicocca che ricopre le spalle è frangiato in oro e reca lungo il bordo un ricamo floreale che Lampi ha sovente utilizzato nei ritratti muliebri.

La tela, in ottimo stato di conservazione, è approdata all'Ermitage nel 1924 dalla collezione Urusova.



64.

Ritratto di dama con diadema

1792/1797 ca.

olio su metallo, 24 x 19 cm

Già New York, Sotheby's (1987)

Bibl.: Pancheri, 2006, pp. 40-41, fig. 2.

Il dipinto, reso noto da chi scrive, fu battuto a un'asta newyorkese di Sotheby's il 27 marzo 1987. Nel relativo catalogo (Sotheby's, *Fine Old Master Paintings*, New York, 27 marzo 1987, lotto 129) era riportata l'attribuzione a Lampi senior, al cui catalogo l'opera va confermata. Non è nota l'identità dell'effigiata, che ostenta la fascia e la placca di un ordine cavalleresco, probabilmente russo. L'abbigliamento e l'acconciatura ricordano il *Ritratto di Józefa Massalska* del Museo Nazionale di Varsavia (Pancheri, 2001e, pp. 210-211, cat. 22) e il *Ritratto di Vera Zavadovskaja* del museo di Taškent (cat. 107).



65.

Ritratto di Marija Dmitrëvna Melissina nata Katzareva

1793/1797 ca.

olio su tela, 69,5 x 55,5 cm

Ginevra, Musée Fondation Tatiana Zoubov, inv. 242

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, V, 1909, n. 36, tav. XXXVI; Freuler, Natale, 1978, pp. 232-233, cat. R.37; Bourlet, Bot, 2001, p. 32, ill.; Casagrande, 2001b, pp. 241, 243, fig. 174.

Nata il 20 luglio 1740, Marija Dmitrëvna Katzareva morì a San Pietroburgo il 5 giugno 1801, vedova del generale Pëtr Melissino (cat. 68). Nel dipinto in esame è raffigurata a mezzo busto, rivolta di tre quarti verso sinistra. L'espressione del viso è dolce e benevola, la bocca sottile è atteggiata in un lieve sorriso. L'acconciatura della chioma, caratterizzata da boccoli ricadenti sulle spalle, e la foggia dell'abito guarnito di perle e parzialmente ricoperto da uno scialle frangiato, ricordano i ritratti muliebri del periodo polacco di Lampi.

Il ritratto, illustrato nel 1909 allorché si trovava a Pietroburgo nella collezione Vatazi, va identificato – con ogni probabilità – con la tela approdata alla Fondazione Tatiana Zoubov di Ginevra. L'opera, finora pressoché ignorata dalla critica, versa in cattivo stato di conservazione.



66.

Ritratto di dama

1792/1797

olio su tela, 79 x 62,5 cm

iscrizioni: "Lampi pinxit", in basso a sinistra
Mosca, Museo Puškin, inv. 1444

Bibl.: Antonova, 1995, pp. 634-635, ill.;
Casagrande, 2001c, p. 276, fig. 50a.

Il dipinto mostra una giovane dama assisa in uno scenario naturale. L'effigiata, ripresa a tre quarti di figura, rivolge all'osservatore uno sguardo carico di malinconia, portando il dito indice della mano destra alla guancia. Alessandro Casagrande ha proposto di identificare il personaggio con Sophie de Witt, sulla base di una vaga somiglianza con il ritratto della *belle grecque* oggi al Museo Statale Russo (cat. 80). L'ipotesi non sembra tuttavia pienamente persuasiva.

L'opera presenta strette analogie con alcuni ritratti muliebri del periodo polacco e in particolare con quello di Ursula Dembińska del Museo Nazionale di Varsavia (Pancheri, 2001e, pp. 206-207, cat. 20).



67.

Ritratto di Valerian Zubov

1793/1794 ca.

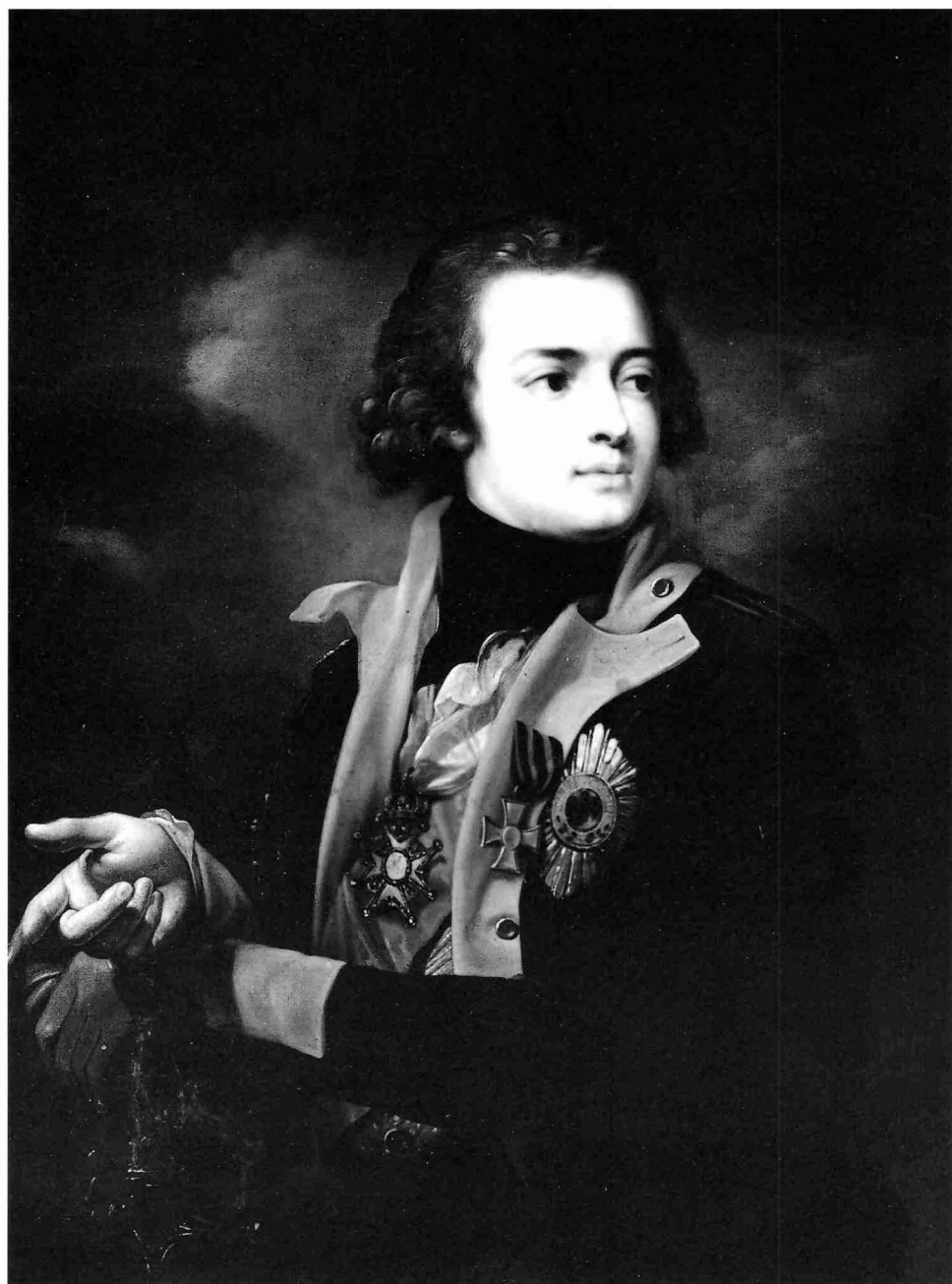
olio su tela, 93,5 x 71,5 cm

Alupka (Ucraina), Palace and Park Museum (Palazzo Voroncov), inv. 386

Bibl.: Casagrande, 2001c, p. 280, fig. 52a.

L'effigiato è stato identificato con Valerian Zubov (1771-1804), fratello minore dell'ultimo favorito di Caterina II. Il confronto con il ritratto dell'alto ufficiale eseguito nel biennio 1791-1792 da Jean-Louis Voille, conservato al Museo Statale Russo (Goldovskij, 1998, p. 75, n. 122), conferma questa ipotesi. Nel ritratto a tutta altezza dipinto da Lampi nel 1796 (cat. 107) egli appare alquanto appesantito nella figura, circostanza che induce a collocare l'esecuzione del dipinto in esame almeno un paio d'anni prima, e dunque a breve distanza dal primo ritratto del fratello Platon (cat. 36). Nel 1911 una versione pressoché identica fu esposta come opera di Joseph Grassi a Firenze (*Mostra*, 1911, p. 126, cat. 12; Gamba, 1927, p. 239, tav. VIII).

Poco più che ventenne, il bel Valerian si presenta in alta uniforme, rivolto di tre quarti verso sinistra e con il volto girato nella direzione opposta. Sul petto ostenta le stelle e le croci degli ordini di Sant'Andrea il Primo Chiamato, di San Vladimiro e di San Stanislao. La mano sinistra guantata si appoggia all'elsa della spada, mentre la destra è atteggiata in modo da richiamare l'attenzione di un invisibile personaggio fuori campo, che si sarebbe tentati di ravvisare nel conte Apraksin, data la postura in cui Lampi lo ha raffigurato (cat. 43). La luce piove da destra e mette nel massimo risalto il volto e le dita della mano, mentre lo sfondo è costituito da un cielo di nuvole che si abbuia. La gestualità delle mani ricorda il *Ritratto di Pavel Grabowski* del Museo Nazionale di Varsavia, dipinto da Lampi alla fine del nono decennio (Pancheri, 2001e, pp. 208-209, cat. 21).



68.

Ritratto del generale Pëtr Ivanovič Melissino
1792/1797 ca.

olio su tela, misure non rilevate

Già San Pietroburgo, collezione A. Vatazi

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, V, 1909,
n. 35, tav. XXXV; Casagrande, 2001b, pp.
239, 241, fig. 173.

Figlio di Ivan Melissino, un greco emigrato in Russia dall'isola di Cefalonia, Pëtr Ivanovič nacque l'11 gennaio 1724 (per altri nel 1726). Dopo gli studi nel Corpo dei cadetti, entrò nell'esercito russo e partecipò alla Guerra dei Sette Anni e successivamente alla prima campagna di Turchia alla testa dell'artiglieria. Divenne in seguito direttore del Corpo d'artiglieria e del Genio. Aveva sposato Marja Dmitrëvna Katzarev (cat. 65) dalla quale ebbe un figlio, Alekej, che fu ferito mortalmente nella battaglia di Dresda del 1813. Nel 1765 Melissino ricevette la visita di Giacomo Casanova, che narrò l'episodio nelle sue memorie. Amico intimo di Arakčëev, il generale ebbe un ruolo importante nella storia della massoneria russa, alla quale aveva aderito anteriormente al 1770 e in seno alla quale fondò la loggia "Mars". Negli ultimi anni fu a capo di una "Société de Philadelphie", sorta di club di libertini al quale aderirono i fratelli Zubov. Il granduca Nikolaj Michajlovič lo descrive come uomo "d'une extrême faiblesse de caractère" che rimase "jusqu'à l'âge le plus avancé un libidineux personnage". Possedeva una sontuosa villa nell'isola di Elagin. Morì a Pietroburgo il 26 dicembre 1797.

Il dipinto mostra l'effigiato a figura intera nelle vesti di comandante supremo dell'artiglieria: egli si appoggia infatti a un cannone e accenna con la mano destra a una piccola 'natura morta' composta da trattati e mappe militari, compassi, squadre e strumenti per la triangolazione, sistemati presso alcune bandiere recanti l'aquila bicipite dell'Impero russo.

Il ritratto fu inserito nel repertorio di



68a. Johann Christian de Mayr (da G. B. Lampi),
Ritratto di Pëtr Ivanovič Melissino, incisione

Nikolaj Michajlovič senza indicazione del nome dell'autore. L'attribuzione al pittore trentino si deve ad Alessandro Casagrande e si fonda sulle strette analogie compositive che legano l'opera ad altri ritratti di Lampi, *in primis* quello di Platon Zubov realizzato a Vienna nel 1802 (cat. 115).

Rovinskij (1886-1889, II, 1887, p. 1265) pubblicava un'incisione di Johann Christian von Mayr tratta da un disegno di Lampi ("Dessiné par Lampi"; "Gravé par de Mayr"), raffigurante le sembianze del generale a mezzo busto e di profilo (cat. 68a).



69. - 70.

Ritratti di Michajl Michajlovič Golicyn e della moglie Anna Aleksandrovna Golicyna nata Stroganova

1791/1797

olio su tela, misure non rilevate

Già Kuzminki (Mosca), collezione Golicyn

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, V, 1909, nn. 33, 34, tavv. XXXIII, XXXIV.

Il principe Michajl Michajlovič Golicyn, nato il 18 luglio 1731, fu generale, ciambellano attuale della corte imperiale, cavaliere dell'Aquila Bianca e di San Stanislao. Nel 1757 sposò la baronessa Anna Aleksandrovna Stroganova (1739-1816), unica figlia del barone Aleksandr Stroganov (1699-1754), che fu pure ritratta da Lampi (cat. 70). Il principe morì a Mosca il 21 gennaio 1804.

I due ritratti mostrano gli effigiati a figura intera, assisi in poltrona, ciascuno presso uno scrittoio. Il principe è rivolto di tre quarti verso destra e regge nella mano sinistra un libro. Alle sue spalle si eleva il fusto di una colonna, parzialmente occultato da una tenda drappeggiata. La principessa indica con la destra un busto, che non raffigura le sembianze del marito ma probabilmente quelle del padre. Indossa una cuffia e un abito da casa. Alle sue spalle si erge una colonna scannellata, issata su un alto plinto. La coppia di tele fu inserita nel repertorio di Nikolaj Michajlovič come opera di Lampi "appartenant au prince S. Golitzyne, Kouzminki, gouv. de Moscou". L'attribuzione non è pienamente convincente, benché il ritratto di un principe "Galizin" sia menzionato nel 1825 da Franz Heinrich Böckh tra le opere eseguite a Iași (Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rosati, 1893, p. 55; Rosati, 1925, p. 84; Rasmo, 1957, p. 30). La durata relativamente breve del suo soggiorno in Moldavia rende infatti insostenibile l'ipotesi della realizzazione *in situ* del ritratto in esame e del suo *pendant*.



71.

Ritratto di Aleksandr Sergeevič Stroganov
1793/1796

olio su tela, 107 x 89,5 cm

iscrizioni: "HAYKA", sul dorso del libro
Già San Pietroburgo, collezione Stroganov

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, pp. 1963-1964, n. 4; Rosati, 1893, p. 62; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 366; Rosati, 1925, p. 97; Rasmø, 1957, p. 30; Chirko, 1997, p. 17; Casagrande, 2001a, pp. 80, 85, fig. 76; Miroljubova, 2005.

Il dipinto, menzionato dalle principali fonti, è noto grazie a un'incisione di James Walker, che reca le seguenti diciture: "Alexandre de Stroganoff / Comte du St: Empire Romain / Conseiller privé actuel de Sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies / Son Chambellan actuel Senatueur et Chevallier de plusieurs Ordres. / Gravé d'après l'Original peint par le Professeur Lampi. / par son très humble Serviteur / James Walker. / Graveur de Sa Maj. Imperiale et membre de l'Academie Imple – des beaux Arts St. Petersbourg." (cat. 71c).

Il conte Aleksandr Sergeevič Stroganov (1733-1811) fu uno degli uomini più dotti dell'età cateriniana e uno dei più importanti collezionisti di Pietroburgo. Aveva iniziato ad acquistare opere d'arte in Italia verso la metà degli anni Cinquanta e la sua passione per la pittura e la scultura si era intensificata durante il soggiorno a Parigi, durato dal 1771 al 1779. In Francia aveva conosciuto i principali esponenti del mondo artistico, stringendo amicizia in particolare con il paesaggista Hubert Robert. Rientrato in Russia, continuò ad acquistare e a commissionare opere d'arte all'estero e nel 1793 diede alle stampe il catalogo della propria collezione, che conobbe una seconda edizione

nel 1800. Membro del Consiglio di Stato e senatore, fu a capo di numerose istituzioni culturali. Tra il 1801 e il 1811 ricoprì la carica di presidente dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo e durante questo periodo commissionò agli allievi dell'istituto una serie di incisioni riproducenti i principali capolavori della sua quadreria, che raccolse nel volume *Collection d'Estampes d'après quelques tableaux de la galerie du comte A. de Stroganoff*, stampato nel 1807 (Hunter-Stiebel, 2000). L'album si apre con il ritratto del conte inciso da Ignaz Sebastian Klauber *d'après Lampi* (Gogulina, 2000). All'inizio degli anni Novanta, Stroganov dimorava a Pietroburgo nel suo fastoso palazzo sulla Prospettiva Nevskij, sul retro del quale l'architetto Andrej Voronikin aveva costruito un'apposita galleria per ospitarvi i dipinti della collezione. Nel 1793 commissionò a Lampi un ritratto della moglie (cat. 38), la contessa Ekaterina Trubetzkaja, che due anni dopo fu tra le prime ad accogliere nella propria casa Elisabeth Vigée Le Brun.

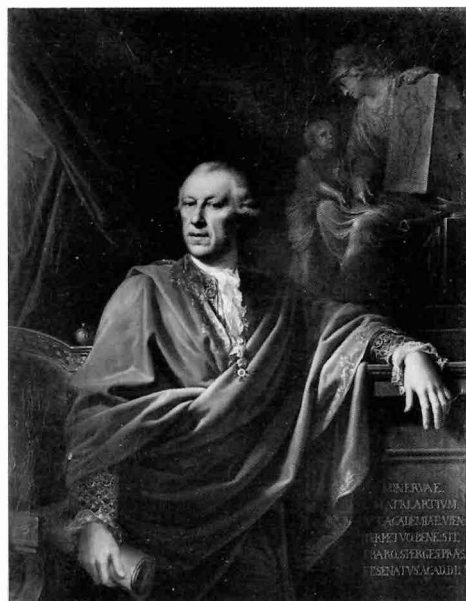
Nel dipinto riprodotto da Walker, di cui è nota una replica con varianti conservata al Museo di Perm (cat. 72), l'effigiato si presenta assiso in poltrona, con la mano destra portata al mento e la sinistra posata su un volume finemente rilegato, sul dorso del quale si legge "nauka", ossia "scienza", "studio". Oltre a una parrucca incipriata, il conte indossa un ampio mantello e una marsina sulla quale risalta la stella dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato. Sullo sfondo a sinistra compare un gruppo statuario raffigurante la dea Minerva intenta a educare un fanciullo. L'inserito, già utilizzato dal pittore per i ritratti di Joseph von Sperges (1787) e Aleksej Ivanovič Musin-Puškin (1794), costituisce un esplicito riferimento alle finalità didattiche attribuite da Stroganov al collezionismo artistico.

Nel 1911 Nikolaj Vrangell segnalava il dipinto in esame "nel palazzo dei conti Stroganov sulla Prospettiva Nevskij".

Un possibile schizzo preparatorio è riconoscibile in un disegno conservato al Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste di Vienna (inv. 3732, cat. 71a). Il disegno (matita su carta bianca, 215 x 168 mm) mostra un gentiluomo paludato, assiso presso un tavolo su cui è appoggiato un vaso all'antica. Dietro lo schienale della sedia è abbozzato, forse, un mappamondo. Il tratto è veloce e nervoso, la resa dei lineamenti somatici, dell'ambientazione e delle ombre è sommaria e incompleta. Il nome dell'autore segnato a penna in basso a destra è di dubbia autografia. Nicolò Rasmo mise lo schizzo in relazione con il ritratto del conte Aleksej Ivanovič Musin-Puškin, dipinto nel 1794 per l'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo (cat. 50). La posizione del braccio sinistro, tuttavia, con la mano portata al mento, fa pensare piuttosto a uno studio preliminare per il ritratto del conte Aleksandr Stroganov. Elvio Mich includeva il foglio tra le "prove estemporanee, destinate a cogliere, nelle direttrici essenziali, la postura dell'effigiato" (Rasmo, 1951, p. 29, cat. 95; Rasmo, 1957, p. 15, ill.; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 226; Mich, 2001, pp. 118, 119, 132, nota 10, fig. 125).



71a. Giovanni Battista Lampi, *Studio preparatorio per un ritratto*. Vienna, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste



71b. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Joseph von Sperges*, 1787. Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste



Alexandre de Stroganoff
Portrait by the artist J. Walker

71c. James Walker (da G. B. Lampi), *Ritratto di Aleksandr Sergeevič Stroganov*, mezzotinto

72.

Ritratto di Aleksandr Sergeevič Stroganov
1793/1796

olio su tela, 107 x 89,5 cm

Perm, Galleria Statale d'Arte, inv. 114

Bibl.: Rasmø, 1957, p. 30; Casagrande, 2001a, pp. 80, 85, fig. 76.

Il dipinto costituisce una replica con varianti di un prototipo – finora non rintracciato – riprodotto a mezzotinto da James Walker (cat. 71). La variante consiste nell'assenza del gruppo statuario di Minerva con un fanciullo, che nell'incisione di Walker appare alla destra dell'effigiato. La scultura è assente anche nell'incisione realizzata nel 1802 da Ignaz Sebastian Klauber (Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1964, n. 5; Singer, 1930-1936, XII, 1934, p. 69, n. 88238; Miroljubova, 1990, p. 289, cat. 203; Casagrande, 2001a, pp. 81, 85, fig. 78): è dunque possibile che l'incisore tedesco, attivo in quegli anni a Pietroburgo, si sia basato proprio sulla tela in esame. Va tuttavia rilevato che nella versione incisa l'effigiato ostenta sul petto il collare dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato, decorazione non presente nel dipinto di Perm.

L'incisione di Klauber (cat. 72a) fu pubblicata in apertura dell'album di settantacinque incisioni riproducenti le migliori opere della collezione Stroganov, pubblicato a Pietroburgo nel 1807 col titolo *Collection d'Estampes d'après quelques tableaux de la galerie du comte A. de Stroganoff* (Hunter-Stiebel, 2000). L'immagine, racchiusa entro un ovale, è accompagnata da una targa con al centro lo stemma dell'effigiato caricato della stella di Malta, e ai lati un'iscrizione bilingue, a sinistra in lingua russa e a destra in francese: "Alexandre Comte de Stroganoff / Conseiller privé actuel, Sénateur, Grand Chambellan / Président de l'Académie Impériale des beaux Arts, / Directeur des Bibliothèques Imp^{les}. Chef de l'Expédition / des recherches des pierres précieuses et des / Carrieres de Marbres

en permie, Chevalier des / Ordres de S^{te} André, S^{te} Alexandre Nevsky, de / S^{te}. Anne de l'Aigle blanc, de S^{te} Stanislaw / et Bailli de l'Ordre de S^{te} Jean de Jerusalem." In calce al riquadro si legge ancora: "Peint par J. Lampi Che^r: du S^t. Empire.", a sinistra, e "Gravé a S^t. Petersburg par Ignace S. Klauber 1802.", a destra. In basso è collocata la dedica: "Dédié a Son Excellence Monsieur le Comte de Stroganoff. / Conseiller privé, adjoint Ministre des affaires de l'Interieur / Commandeur de l'Ordre de S^{te} Jean Jerusalem. / Par Son très humble et très obeissant / Serviteur Ignace Sebast Klauber."

L'incisione è riprodotta anche nel catalogo dell'asta della collezione Stroganov tenutasi a Berlino presso Lepke's nel maggio del 1931 (*Sammlung Stroganoff*, 1931, ill. fuori testo).





72a. Ignaz Sebastian Klauber (da G. B. Lampi), *Ritratto di Aleksandr Stroganov*, incisione, 1802

73.

Ritratto di Aleksandr Borisovič Kurakin
1792/1797

olio su tela, 72 x 58 cm

Mosca, Museo Puškin, inv. 3099

Bibl.: Antonova, 1995, p. 635, ill.

La tela mostra le sembianze del principe Aleksandr Borisovič Kurakin (1752-1818), ripreso a mezzo busto, con le insegne degli ordini di Sant'Andrea e di San Vladimir. Kurakin fu un importante diplomatico e uomo politico, che esercitò una grande influenza sulla politica estera russa nel tormentato periodo delle guerre napoleoniche. Rimasto in ombra durante il regno di Caterina II, con l'ascesa al trono di Paolo I divenne vicecancelliere, membro del Consiglio di Stato e fu insignito dei principali ordini cavallereschi. Nel 1806 fu nominato da Alessandro I ambasciatore di Russia a Vienna e tra il 1808 e il 1812 ricoprì la stessa carica a Parigi. Il ritratto in esame ricorda nell'impostazione quello a mezzo busto del conte Bezborodko (cat. 47a) e prelude alla ben più impegnativa commissione dei due ritratti realizzati a Vienna nel 1808, commemorativi della pace di Tilsit (cat. 119, 120).



74.

Ritratto di Andreas Ludwig Heinrich von Nicolay

1794 ca.

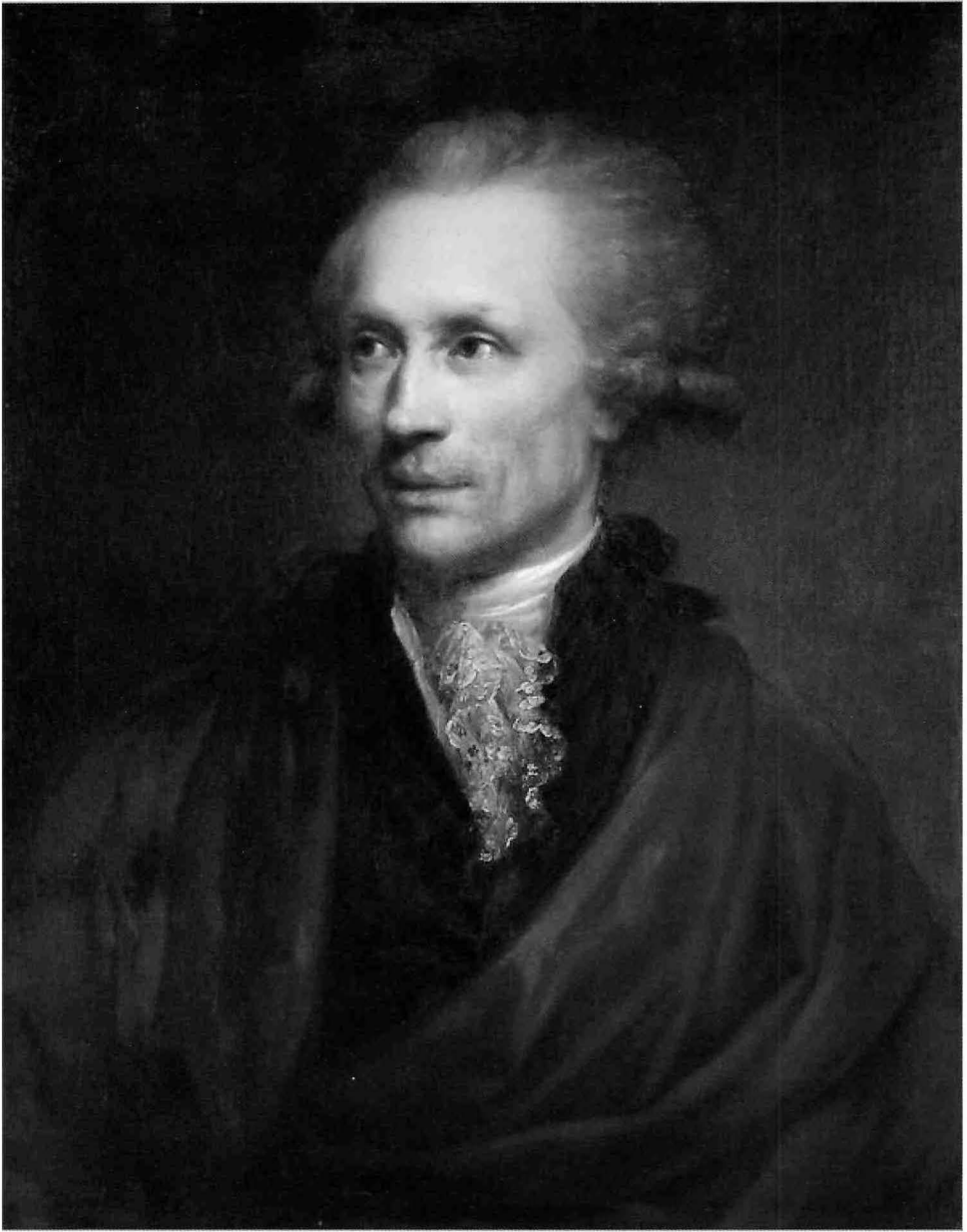
olio su tela, 62 x 50 cm

già Helsinki, asta Hagelstam (2005)

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 826; Mikhailowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 29, tav. XXIX.

Andreas Ludwig Heinrich von Nicolay (Strasburgo, 28 dicembre 1737-Monrepos presso Vyborg, 6/18 novembre 1820) fu un importante intellettuale alsaziano. A Parigi frequentò gli enciclopedisti e ricoprì per un periodo la cattedra di Logica all'Università di Strasburgo. Fu autore di vari poemi in lingua tedesca. Chiamato in Russia come precettore dei figli del conte Kyrill Razumovskij, a partire dal 1769 fu al servizio del granduca Paolo Petrovič, di cui divenne in seguito bibliotecario e segretario. Fece inoltre parte del suo seguito nel *grand tour* dei Conti del Nord, durante il quale ricevette il titolo baronale. Con l'ascesa al trono del suo allievo, Nicolay assunse la carica di consigliere di Stato. Nel 1796 fu insignito dell'Ordine di Sant'Anna. L'8 aprile 1798 fu nominato presidente dell'Accademia delle Scienze di Pietroburgo (Heier, 1965). Nel 1803 Nicolay si ritirò a vita privata nella propria residenza di Monrepos presso Vyborg (Viipuri), cittadina della Carelia sotto sovranità russa. Il vasto parco all'inglese che la circonda fu progettato in parte dall'architetto italiano Giuseppe Antonio Martinelli.

Il poeta è raffigurato a mezzo busto, con il volto girato di tre quarti verso sinistra, contro un fondale indistinto. Indossa un mantello rosso e una sobria marsina scura, dalla quale fuoriesce un candido *jacket* di pizzo increspato. L'approccio adottato dal pittore è fortemente realistico: il viso, indagato quasi a luce radente, appare scarnito ed emaciato e gli occhi fortemente incavati. L'essenzialità della raffigurazione, che si discosta dai canoni adottati da Lampi per i ritratti di corte, si riallaccia ad alcuni dipinti



eseguiti dal pittore nel corso del precedente decennio, come quello di Johann von Fries (Pancheri, 2001e, pp. 186-187, cat. 14). L'impostazione è simile a quella adottata per il ritratto di John Rogerson (cat. 57).

Nel 1908 Nikolaj Michajlovič illustrava il ritratto, unitamente al suo *pendant* (cat. 80), indicando quale luogo di conservazione la residenza di Monrepos. Dopo quasi un secolo di oblio, la coppia di tele è ricomparsa a una seduta d'asta di Hagelstam a Helsinki, il 10 dicembre 2005 (asta K107, lotti 72 e 73). Nel relativo catalogo si legge che il ritratto maschile fu "dipinto nel 1794", ma non vengono fornite indicazioni circa la presenza di date o altre segnature.

75.

Ritratto di Johanna von Nicolay, nata von Poggenpohl

1794 ca.

olio su tela, 64 x 51 cm

già Helsinki, asta Hagelstam (2005)

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 30, tav. XXX.

Johanna von Nicolay, nata Poggenpohl, nacque a Flotow sul Weser, nella contea di Ravensberg, il 22 gennaio 1738 e morì in Carelia, a Monrepos presso Vyborg, il 3 luglio 1820. Nel 1776 sposò il poeta André Nicolay, all'epoca già in servizio presso la corte russa.

Il dipinto mostra la baronessa a mezzo busto, rivolta di tre quarti verso destra. Lo sguardo è trasognato, quasi sospeso in una malinconica riflessione. La *mise*, in apparenza sobria, è in realtà assai ricercata, grazie alla sciarpa di seta a strisce bianche e diafane annodata sul petto (un *fichu* all'ultima moda francese), alla cintura di seta stretta ai fianchi e al grazioso nastro tra i capelli. La tavolozza, impostata su tinte poco squillanti, e la resa complessiva dell'immagine ricordano la produzione ritrattistica del giovane Jacques-Louis David.

Nel 1908 Nikolaj Michajlovič illustrava il ritratto allorché si trovava, unitamente al suo *pendant* (cat. 74), nella collezione della baronessa S. Nicolay a Monrepos. Le due opere sono ricomparse a un'asta di Hagelstam, a Helsinki, il 10 dicembre 2005.



76.

Ritratto di Andreas Ludwig Heinrich von Nicolay

1794-1796 ca.

olio su tela, 59,7 x 48,4 cm

Mosca, Museo Storico Statale, inv. 40754/
III-3291

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 29; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 361; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Rasmø, 1957, p. 293; Markina, Savinskaja, 1996, pp. 80-81, cat. 49.

Nel 1908 Nikolaj Michajlovič, pubblicando la precedente versione del dipinto (cat. 74), ricordava che "le Musée Historique de Moscou possède un portrait pareil à celui qui est reproduit ici, mais avec uniforme et décoration". L'opera, che si conserva tuttora *in situ*, costituisce infatti una replica con varianti della versione già conservata a Monrepos.

L'effigiato, ripreso a mezzo busto, ostenta sul petto la fascia di seta rossa e la stella di cavaliere di Sant'Anna, onorificenza conferitagli da Paolo I nel 1796, lo stesso anno in cui lo zar aveva dichiarato l'Ordine di Sant'Anna, fondato a Kiel nel 1735 dal duca di Holstein, ordine nazionale russo (Cappelletti, 1904, pp. 145-146). Si deve dunque pensare a una replica eseguita dopo l'elevazione o a un'aggiunta successiva, anche di altra mano.

Il dipinto fu esposto alla mostra moscovita sulla pittura tedesca e austriaca del XVIII secolo con l'attribuzione a Giovanni Battista Lampi junior, che va tuttavia corretta a favore del padre. A sostegno dell'autografia si ricorda che già Friedrich von Adelung citava tra le opere del pittore "un ritratto del barone Nikolai" (Adelung, 1803b, p. 826).



77.

Ritratto di Nicolas Soret

1792/1797

olio su tela, 70 x 57,7 cm

iscrizioni: "Lampi fecit:", in basso a destra
Ginevra, Musée d'art et d'histoire, inv.
1978-7

Bibl.: Naville, 1974, p. 353, fig. 1; *Acquisitions*, 1979, p. 328, fig. 82; Pancheri, 2006.

L'opera, già a Ginevra nella collezione di René Naville, fu resa nota dallo stesso possessore nel 1974 in un articolo apparso sulla rivista "Genava". Quattro anni più tardi fu acquistata dal Musée d'art et d'histoire, dove è attualmente esposta.

Il dipinto raffigura le sembianze di Nicolas Soret (Ginevra, 1759-ivi, 1830), pittore miniaturista prevalentemente su smalto (Clouzot, 1924, pp. 186-187; Clouzot, s.d., pp. 170-171; *Chefs-d'œuvre*, 1956, pp. 109-110, cat. 425; Schidlof, 1964, II, p. 772; Boissonnas, 1999, pp. 16, 18, 23, 24, 70-71). Imparentato con i gioiellieri ginevrini François e Jacob Duval, che avevano stabilito una fiorente attività commerciale in Russia, l'artista operò stabilmente a San Pietroburgo tra il 1792 e il 1799. Il soggiorno russo fu un'esperienza fondamentale nella sua carriera, di cui lasciò memoria in un diario manoscritto (Naville, 1974). In esso non è mai menzionato il nome di Lampi. In compenso, vi si trova un'aperta confessione sulle modalità con cui i ritrattisti cercavano di ingraziarsi la zarina: "Cette dernière – scrive Soret – demanda des copies de son portrait; je réussis apparemment, puisqu'elle ne voulait point ou peu donner de bijoux qu'il ne fût orné de son portrait fait de ma main. Il faut en dire la raison. C'est qu'avec un peu de ressemblance, j'avais l'art de la rendre trente ans plus jeune et de plus très jolie; mes peintures n'avaient rien d'ailleurs d'extraordinaire".

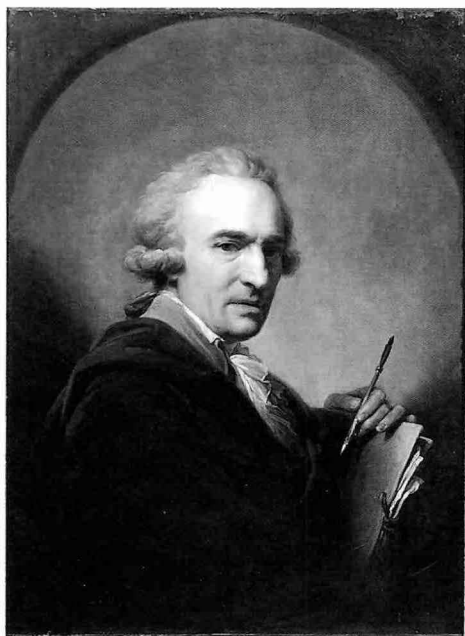
Dell'opera non si trova menzione nelle biografie antiche di Lampi. Sfuggita a tutta la critica, essa trova degna collocazione



tra i capolavori della ritrattistica internazionale di età neoclassica, sia per l'elevata qualità esecutiva, sia per la tensione psicologica che la pervade. L'artista vi compare a mezza figura, rivolto di tre quarti verso destra e con lo sguardo diretto all'osservatore. Indossa un ampio mantello, che ricopre una marsina dalla quale fuoriesce il colletto ricamato di una camicia bianca. La folta chioma è parzialmente ricoperta da un cappello nero piumato: l'ombra della tesa si posa sulla fronte, sfumando. La presenza degli attrezzi del mestiere – una piccola natura morta composta da una scatola di colori, un supporto inclinato, un raschietto e una tabacchiera, sul cui coperchio è delineato un ritratto virile – qualifica l'effigiato come pittore miniaturista. Soret riprodusse questo stesso dipinto in una miniatura su smalto (Naville, 1974, p. 347), attualmente non rintracciabile. Nell'impaginazione, l'opera ricorda due ritratti realizzati da Lampi intorno al 1790: quello dell'architetto Latour oggi al Louvre (cat. 77a), e quello del gentiluomo con cappello piumato di Gatčina (cat. 10). Numerose le affinità che, per motivi diversi, legano le due opere al ritratto di Ginevra, tanto

che quest'ultimo sembra quasi rappresentare una sintesi stilistica delle due precedenti. Il dipinto del Louvre corrisponde al tipo del ritratto d'artista, con album e matitatoio, ma si distingue dai più noti esempi coevi per la sua serietà 'fisiognomica', secondo un'interpretazione particolarmente severa dello spirito neoclassico. Il dipinto di Gatčina registra, insieme a quello in esame, una moda che doveva essere assai diffusa in quel torno d'anni, quella di farsi effigiare con vistosi cappelli "alla spagnola": e basterà ricordare, quale termine di paragone, uno degli autoritratti incisi all'acquaforte da Dominique Vivant Denon (cat. 77b).

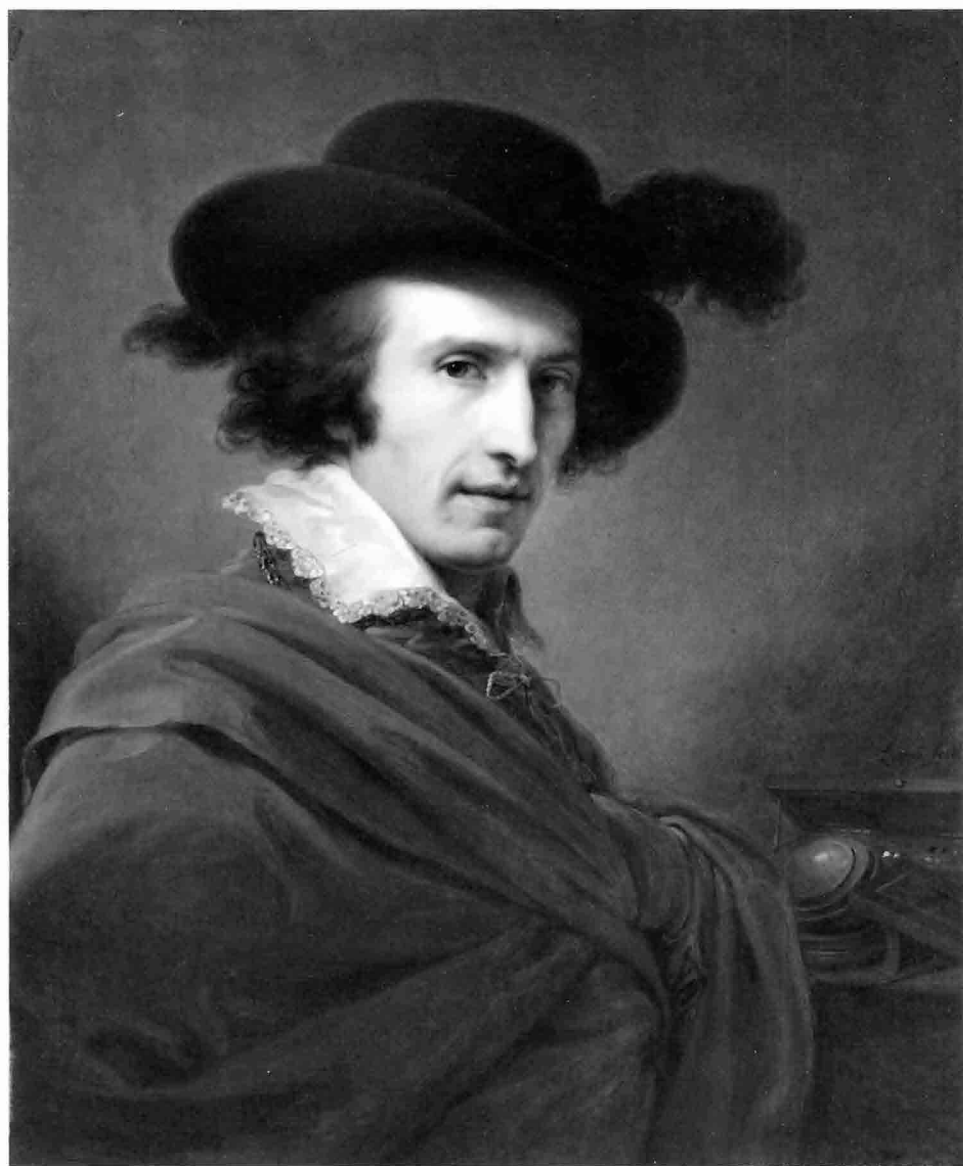
Nel suo perfetto equilibrio tra verosimiglianza fisiognomica, identificazione professionale e teatrale appariscenza, il ritratto di Soret si qualifica come una delle prove più alte dell'arte di Lampi. Facendosi interprete del desiderio di autorappresentazione di un collega artista, raffinato creatore di piccoli capolavori su smalto e avorio, il genio del pittore ci ha lasciato un'immagine memorabile, estrosa e indecifrabile, ma nitida e credibile quant'altre mai.



77a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di artista (l'architetto Latour?)*, 1790. Parigi, Musée du Louvre



77b. Dominique Vivant Denon, *Autoritratto*, acquaforte, ante 1793



78.

Ritratto di Giulio Renato Litta

1794/1797

olio su tela, 76 x 60 cm

Già Danimarca, collezione privata (1961)

Bibl.: Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Mikhailowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 29, tav. XXIX; *Mostra*, 1911, p. 130, cat. 31; Tarchiani, 1911, p. 81, ill.; Nugent, 1912, p. 59; Rosati, 1925, p. 98; Gamba, 1927, p. 245, tav. XIV; Morassi, 1927, pp. 587, 588, ill.; Rasmø, 1957, p. 30; Olsen, 1961, pp. 67-68, tav. C1b.

Giulio Renato Litta Visconti Arese appartenne a una delle più illustri famiglie del patriziato lombardo. Figlio del marchese Pompeo e di Elisabetta Visconti Borromeo Arese, nacque a Milano il 12 aprile 1763. Fu insignito del titolo di cavaliere di Malta fin dall'età di diciassette anni e compì la carriera nei ranghi dell'ordine gesolimitano, assumendo la dignità di bali. Dal 1782 visse a Malta, finché il gran maestro dell'Ordine, Emmanuel de Rohan, decise di inviarlo in Russia su richiesta di Caterina II, come esperto di arte nautica. Litta giunse a Pietroburgo nel gennaio del 1789 e fu subito al fianco del principe di Nassau-Siegen nella guerra contro la Svezia, che scoppiò nell'agosto dello stesso anno. Descrivendo la Marina da Guerra russa, Francesco Becattini ricordava che della flotta del Baltico faceva parte una "squadra sottile" di galere, mezze galere e altre imbarcazioni in numero di circa quattrocento, "sotto il comando del Cav. Litta Milanese" (Becattini, 1797-1799, VI, 1799, p. 130). Dopo la stipulazione della pace russo-svedese (9 agosto 1790) Litta lasciò la Russia per tornare a Milano e quindi a Malta: passando per Varsavia fece visita al re Stanislao Augusto che in seguito, con lettera del 7 febbraio 1791, gli conferì gli ordini dell'Aquila Bianca e di San Stanislao. Nell'ottobre del 1794 ritornò a Pietroburgo in missione, come plenipo-

tenziario dell'Ordine, allo scopo di appianare la vertenza sui beni dei cavalieri dopo la spartizione della Polonia. Nel 1798, subito dopo la caduta dell'isola di Malta in mano francese e la capitolazione del gran maestro Ferdinand von Hompesch, Litta fu l'artefice dell'elezione dello zar Paolo I alla carica di Gran Maestro dell'Ordine. Come ricorda l'abate Georgel, "ce fut lui qui engagea le prince à se déclarer protecteur de l'ordre; et quand le grand-maître d'Hompesch se retira à Trieste, d'après la honteuse reddition de Malte à Buonaparte, le bailli déterminà le grand-prieur de Russie à offrir la grande-maîtrise à Paul I^{er}" (Georgel, 1817-1818, VI, 1818, pp. 188-189). Nello stesso 1798 Litta ricevette la cittadinanza russa e in data 31 ottobre, dopo aver ottenuto dal papa lo scioglimento dei voti, sposò la contessa Ekaterina Vasil'evna Engelhardt (1761-1829), vedova del conte Pavel Skavronskij (morto il 23 novembre 1793) e nipote per parte di madre del principe di Tauride Potëmkin. Quest'ultima era stata ritratta in Italia nel 1790 da Elisabeth Vigée Le Brun in un dipinto oggi conservato al Musée Jacquemart-André (Baillio, 2005, pp. 231, 233, fig. 92). Un altro ritratto (cat. 79a), forse risalente al periodo russo della pittrice, si trovava a Pietroburgo nella collezione della principessa Jusupova (Mikhailowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 30, tav. XXX). Frattanto Lorenzo Litta, fratello di Giulio, era stato nominato nunzio apostolico a Pietroburgo. Anche dopo l'abbandono della vita politica, Giulio Renato Litta fu tenuto in grande considerazione in Russia e godette della stima degli zar Alessandro e Nicola. Nel 1830 fece ritorno a Milano, dove gli furono tributati grandi onori, ma due anni dopo era nuovamente a Pietroburgo, dove morì il 5 febbraio 1839. Fu sepolto a Carskoe Selo (Greppi, 1896).

Verso il 1800 Giulio Litta si fece ritrarre da Vigée Le Brun in un ritratto poco noto, oggi conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Nel 1808 il pittore Antonio Vighi lo ritrasse in un dipinto



recentemente approdato al Museo Poldi Pezzoli di Milano (cat. 78a). La tela servì da modello per un'incisione realizzata, sempre a Pietroburgo, da Ignaz Sebastian Klauber. A Milano la sua effigie fu immortalata verso il 1830 da Pompeo Marchesi, in un busto marmoreo oggi nelle collezioni della Ca' Granda (ex Ospedale Maggiore di Milano).

Il dipinto in esame, citato dalle fonti tra le opere eseguite da Lampi in Russia, poté essere realizzato solo nel triennio 1794-1796. Assente da Pietroburgo nei primi anni del soggiorno di Lampi, Litta vi fece infatti ritorno "soltanto nei primi giorni di ottobre" del 1794 (Greppi, 1896, p. 88). Il suo biografo Giuseppe Greppi così lo descrisse: "Alto della persona, di maestose forme, i folti capelli ricciuti a gittare un'aureola virile su di una fronte ampia rivelatrice del pensiero vigile e pronto; lo sguardo aperto, franco e scrutatore, il portamento nobile ed in uno disinvolto" (Greppi, 1896, p. VII). Non si discosta da questo ritratto quello dipinto da Lampi, che si segnala per il piglio altezzoso dello sguardo, con cui l'effigiato sembra voler intimidire l'osservatore, e per la posa assolutamente impettita. L'approccio franco e lo stesso taglio informale possono ricordare la grande ritrattistica inglese di metà secolo e in particolare Thomas Gainsborough.

Il bali è ripreso a mezza figura, in alta uniforme bianca con guarnizioni ricamate in oro, il bavero rialzato, e la fascia di seta amoerro dell'Ordine dell'Aquila Bianca ad armacollo. Ostenta sul petto le croci di San Giorgio e di Malta e la stella dell'Aquila Bianca. La chioma è abbondantemente incipriata e dietro la nuca s'intravede il fiocco del codino.

Il dipinto di Lampi è ricordato nel 1900 da Raymond Fournier-Sarlovèze nella galleria della principessa Matilde Bonaparte, che forse ne era entrata in possesso attraverso il marito Anatolio Demidoff: "Un portrait du comte Litta était encore à Paris, il y a peu de temps dans la galerie de Mme la princesse Mathilde qui l'a offert au grand-

duc Vladimir". Infatti sei anni più tardi il granduca Nikolaj Michajlovič lo illustrava per la prima volta, precisando che si trovava nella collezione del granduca Vladimir Aleksandrovič. In quella sede il ritrattato, identificato come "Giulio Pompeo Litta", viene descritto nei seguenti termini: "D'une taille colossale et d'une stature de géant, un peu obèse dans sa vieillesse, il avait eu dans sa jeunesse un visage avantageux et une voix retentissante *comme la trompette de l'Archange à la seconde venue du Messie*". L'attribuzione a Lampi vi era accolta solo dubitativamente.

Grande impressione suscitò l'esposizione del dipinto a Firenze nel 1911, nell'ambito della Mostra del Ritratto Italiano, tanto che Nello Tarchiani lo illustrò a piena pagina in apertura della sua recensione apparsa su "Rassegna d'Arte", mentre Margherita Nugent ne tratteggiò un'entusiastica descrizione, assegnandogli la palma di miglior ritratto di Lampi. A quella data il dipinto apparteneva alla granduchessa Maria Pavlovna. Nel 1925 Luigi Rosati precisò l'identità dell'effigiato e due anni dopo Antonio Morassi lo trovò "magnificamente caratterizzato nella sua altera beatitudine", collocando l'opera tra le migliori prove del pittore. Si deve però notare che la foto Brogi realizzata nel 1911 evidenzia un cattivo stato di conservazione, con una stesura sommaria di taluni dettagli – *in primis* la fascia amoerro – probabilmente da imputare a un cattivo restauro.

Passato dopo la rivoluzione d'ottobre alla collezione di Gorm Rasmussen, che lo acquistò presumibilmente a Parigi, il dipinto fu venduto all'asta presso Sølyst il 28 giugno 1946 (lotto 16, illustrazione nel catalogo) e fu posto nuovamente all'asta alla "A. Bruun Rasmussen Sale" del marzo 1955 (lotto 92, illustrazione nel catalogo). Dopo la pubblicazione da parte di Harald Olsen nel 1961, se ne sono nuovamente perdute le tracce.



78a. Antonio Vighi, *Ritratto di Giulio Renato Litta*, 1808. Milano, Museo Poldi Pezzoli

79.

Ritratto di Giulio Renato Litta

1794/1797

olio su tela, 78 x 64 cm

Milano, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia (Palazzo Litta)

Bibl.: *Esposizione*, 1934, p. 72, cat. 346; Sotheby's, *The Alberto Bruni Tedeschi Collection*, London, 21 march 2007, p. 487.

Il ritratto costituisce una seconda versione dell'esemplare precedente (cat. 78), con la sola differenza del formato ovale. L'opera fu esposta nel 1934 alla XIX Biennale di Venezia, nell'ambito della "Mostra Internazionale del Ritratto del secolo XIX", curata, per l'Italia, da Roberto Papini. Nel relativo catalogo il dipinto, allora appartenente alla collezione Carloni di Milano, non fu illustrato e forse per questo motivo passò inosservato: infatti non è mai menzionato nella letteratura su Lampi.

Acquistato in seguito da Alberto Bruni Tedeschi, il ritratto fu conservato nel castello di Castagneto Po, fino alla vendita dell'intera collezione dell'industriale e musicista torinese, battuta all'asta da Sotheby's a Londra il 21 marzo 2007. Nel settembre dello stesso anno il ritratto fu acquisito dallo Stato italiano, che lo destinò al patrimonio storico-artistico di Palazzo Litta, sede della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia. Quest'ultima ne ha curato il restauro, affidato a Barbara Ferriani ed eseguito nel biennio 2008-2009.

Il 23 aprile 2009, in occasione della Settimana della Cultura 2009, il dipinto restaurato è stato presentato al pubblico nella Sala Azzurra di Palazzo Litta in una conferenza dal titolo "Ritorno a palazzo: l'acquisizione e il restauro del ritratto di Giulio Renato Litta Visconti Arese di Giovanni Battista Lampi", con interventi di Nicola G. Ludwig, Michela Palazzo, Roberto Pancheri e Antonio Sansonetti.



Elisabeth Vigée Le Brun - Ritratto di Ekaterina Litta nata Engelhardt
Spagnolo, 1761-1829 | La Contessa Catherine Tassilianna Litta, 1761-1829

79a. Elisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto di Ekaterina Litta nata Engelhardt*. Già San Pietroburgo, collezione Jusupov



80.

Ritratto di Sophie de Witt, detta la "belle grecque"

1794/96 ca.

olio su tela, 71 x 56,5 cm

iscrizioni: "Lampi Pinxit", in basso a sinistra
San Pietroburgo, Museo Statale Russo,
inv. Ж-4555

Bibl.: Waagen, 1864, p. 425; Lushev, 1870, n. 440; Waagen, 1870, p. 425; Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 292; Rosati, 1893, p. 62; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 8; Djagilev, 1905, n. 715; Roche, 1905, p. 423, ill.; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 28, tav. XXVIII; Mycielski, 1907; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 325; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 274; Nowak, 1973, p. 300; Alekseeva, 1975, p. 128; Vrangeli, 1997, p. 17 e nota 67/4; Goldovskij, 1998, p. 102, n. 223, ill.; Casagrande, 2001c, pp. 276-277, cat. 50; Pancheri, 2001a, p. 47.

Moglie del colonnello polacco-olandese de Witt, che nel 1788 aveva combattuto contro i turchi rendendo preziosi servizi sia all'esercito austriaco che a quello russo, Sophie Čeliče (1766-1821) era una greca di Costantinopoli celebre per la sua bellezza, che le valse nei salotti di mezza Europa l'appellativo di "belle grecque" e di "belle Fanariote". Il principe Potëmkin, invaghito di lei, nominò il marito governatore di Cherson (Castéra, 1809, III, pp. 230-231, 236-237). Dopo la morte di Potëmkin, Sophie divenne l'amante del magnate polacco Stanisław Szczęśny Potocki, che sposò nel 1798 (cat. 98). Füger e Lampi la ritrassero a Vienna rispettivamente nel 1790 e nel 1791. Trasferitasi a Pietroburgo nel 1791, fu nuovamente effigiata da Lampi e da Madame Vigée Le Brun, che nei *Souvenirs* annotò: "Cette comtesse est une des plus jolies femmes que j'aie peintes" (Vigée Le Brun, 1984, II, p. 349).

Già Mycielski aveva constatato che l'esecuzione del ritratto in esame doveva aver avuto luogo a Pietroburgo. Esso va identificato con quello segnalato nel 1864 e

ancora nel 1870 da Waagen a Pietroburgo nella collezione di Pëtr Šuvalov, marito della contessa Naryškin: "Lampi. Das Bildniss der Grossmutter der Gräfin. Die Züge dieser Frau von seltner Schönheit sind mit vieler Feinheit aufgefasst, die Färbung sehr zart, die Ausführung meisterlich".

Fournier-Sarlovèze ricordava che l'opera era stata donata alla contessa Naryškin, figlia dell'effigiata, dallo zar Nicola I, e segnalava una replica presso la principessa Radziwill.

Nel 1905 il dipinto fu esposto al Palazzo di Tauride e l'anno successivo il granduca Nikolaj Michajlovič lo segnalava ancora in casa Šuvalov a Pietroburgo. Si conserva al Museo Statale Russo dal 1927.

L'immagine incarna gli ideali di bellezza ellenizzante cari all'estetica neoclassica, nella declinazione frivola e mondana diffusa nei salotti dell'aristocrazia europea. La bella donna, posando ancora una volta davanti al cavalletto di un pittore, si presenta con una semplice mantellina azzurra orlata di pelliccia e priva di qualsiasi orpello, assumendo un atteggiamento di apparente ritrosia, subito smentita dall'ostentazione della mela, attributo di Venere vincitrice.

Da un'iscrizione a tergo risulta che il dipinto fu rintelato nel 1896. Esposto a Trento nel 2001, ha rivelato uno stato di conservazione precario e il rifacimento della mano sinistra.



81.

Ritratto di Alfonso Miliotti

1792/1796

olio su tela, 117 x 85 cm

Vienna, Wien Museum, inv. 132.937

Bibl.: inedito.

Nel 1803 l'editore viennese Camesina diede alle stampe un volume *in folio* dal titolo *Description d'une collection de pierres gravées qui se trouvent au Cabinet Imperial de St. Petersbourg*, impreziosito da un gran numero di tavole incise (Miliotti, 1803). L'autore del testo era Alfonso Miliotti, antiquario italiano emigrato in Russia dalla Francia rivoluzionaria, di cui è noto che "recò con sé a San Pietroburgo gemme dalle collezioni del consigliere del Parlamento Saint-Moryce, del principe Conti, dei d'Agincourt, di Madame de Bandeville e da altre ancora" (Kagan, Neverov, 1998, p. 121). Nella prefazione alla sua opera Miliotti stesso dichiara di aver formato personalmente la collezione illustrata e aggiunge: "Cette belle et ample collection, soustraite aux orages de la Révolution françoise, a passé avec l'Auteur à St. Petersbourg, ou feu L'Imperatrice Catherine II, attachée à tous les genres de gloire, eu a fait l'acquisition l'année 1792, pour en augmenter et embellir le superbe Cabinet imperiale de pierres gravées de St. Petersbourg, déjà si riche..." (Sulla collezione di gemme di Caterina II si veda: Kagan, 1996).

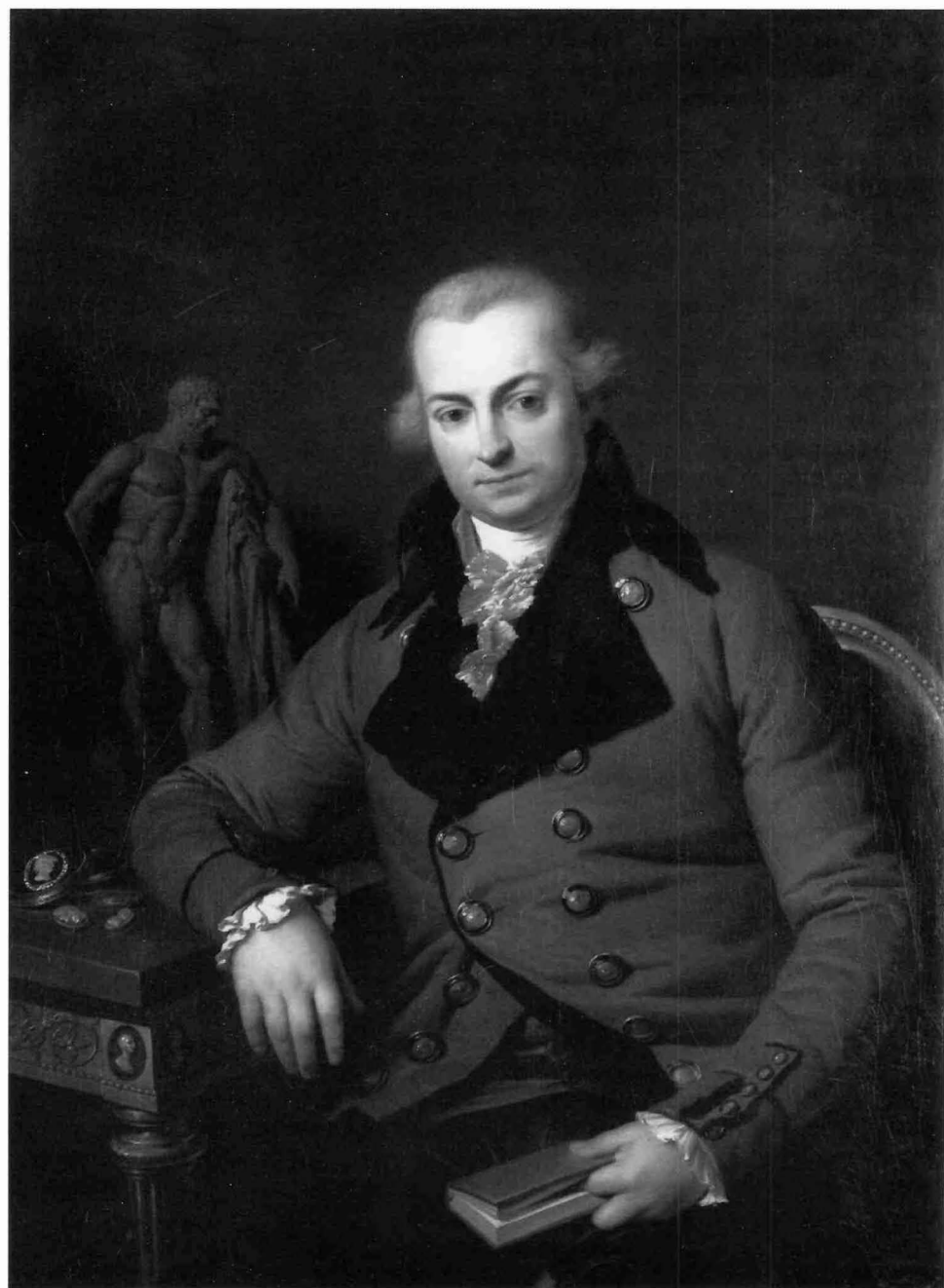
Di norma designato con la forma francese del nome, *Alphonse*, il nostro conoscitore di gemme va in realtà identificato con l'italiano Alfonso Miliotti che nel 1778 si trovava a Firenze, dove vendette alla Galleria degli Uffizi una collezione di disegni e stampe (Petrioli Tofani, 1981, p. 170). L'anno successivo il suo nome compare come dedicante sul libretto della cantata *La felicità delle belle arti*, composta da Felice Melchiorri su testo di Orazio Bellini ed eseguita lo stesso anno in Roma. Il volumetto è dedicato ai duchi di Rohan Chabot e fu stampato a Roma dall'editore Salomoni.



81a. Joseph Adrianus Clarot (da G. B. Lampi), *Ritratto di Alfonso Miliotti*, 1796. Vienna, Graphische Sammlung Albertina

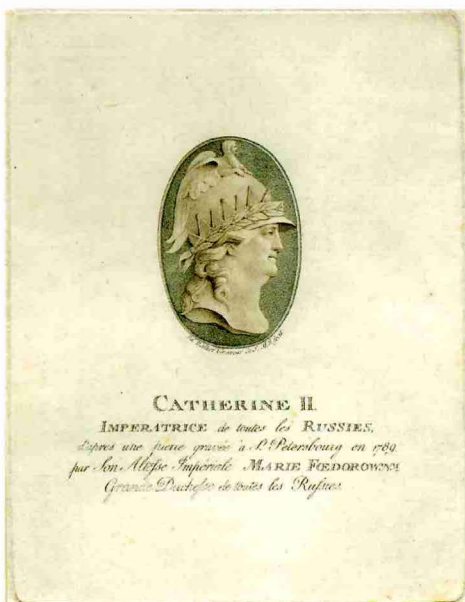
Le scarse informazioni a nostra disposizione sulla vita di questo personaggio sono oggi notevolmente accresciute grazie al ritrovamento del suo ritratto, opera inedita di Giovanni Battista Lampi. Il dipinto si conserva nei depositi del Wien Museum, dove è inventariato come ritratto di "Riccardo (?) Miliotti von Dallberg", personaggio altrimenti ignoto (nelle cartelle inventariali del museo è registrata la notizia secondo cui tale Thomas Jakob Millioti, nato nel 1776 a Firenze, negoziante, sposò a Döbling nel 1796 tale Ludovica Richarda Dalberg, nata nel 1773 a Strasburgo).

Nell'opera il pittore ha introdotto diversi elementi utili a qualificare l'effigiato: un tavolino di squisito gusto neoclassico, sopra il quale sono adagiati gemme e cammei, nonché una statua riprodotte in scala ridotta l'Ercole Farnese. Il cammeo montato sul coperchio della scatola – probabilmente una tabacchiera – mostra le sembianze di Caterina II di Russia nelle vesti di Minerva. Questi riferimenti autorizzano a identificare

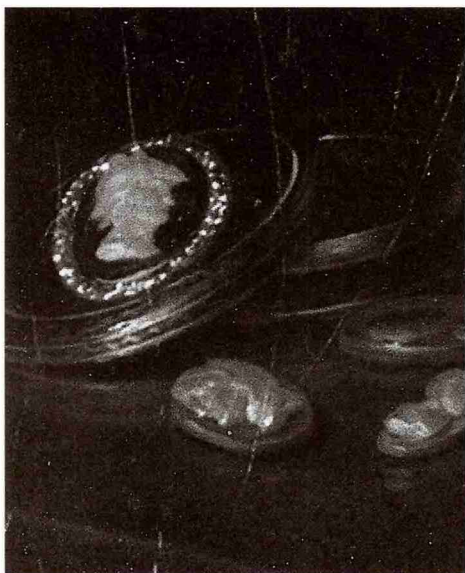


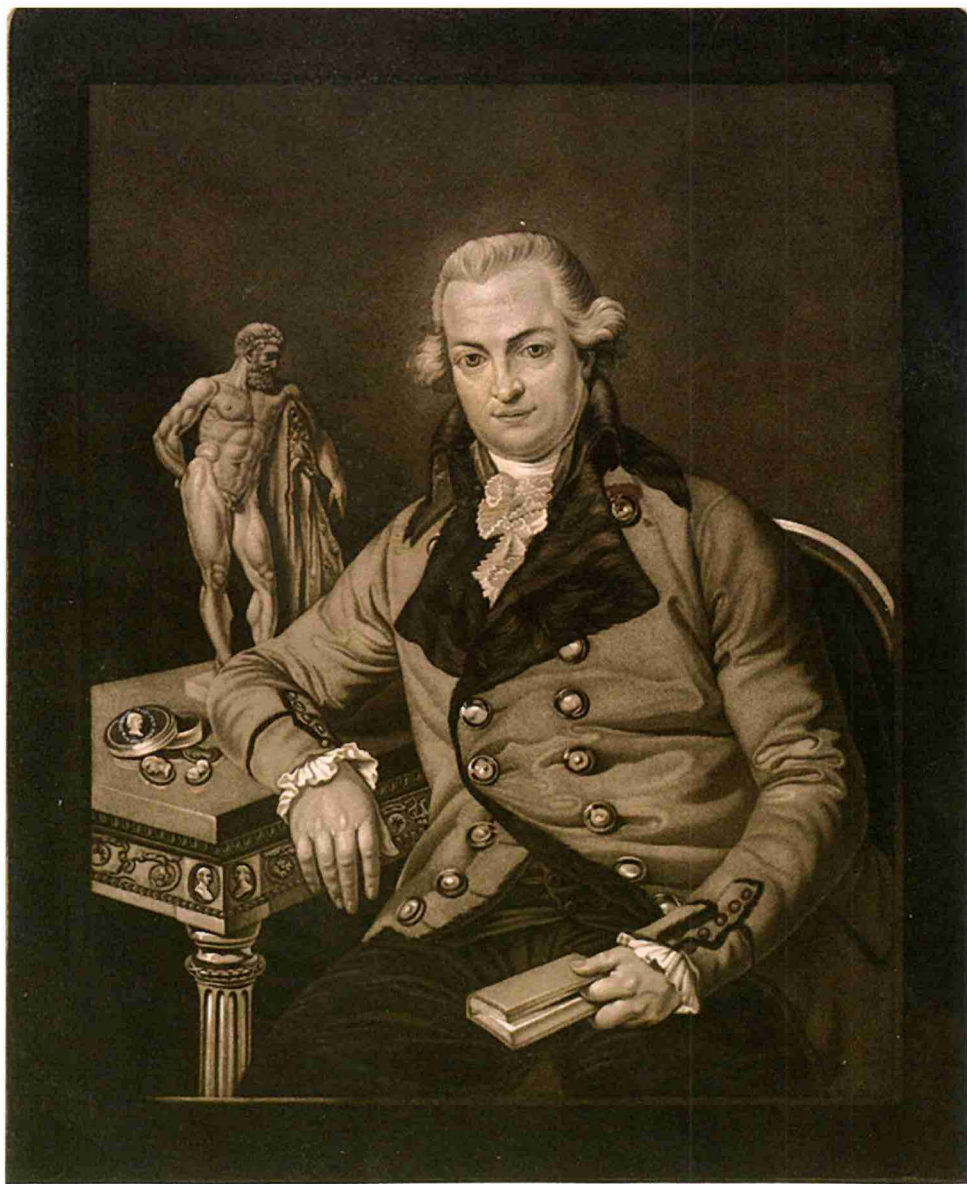
il personaggio con il Miliotti noto agli studi sul collezionismo cateriniano e l'agnizione è confermata dall'esistenza di un'incisione *d'après* realizzata a mezzotinto dal calcografo belga Joseph Adrianus Clarot (Bruxelles, 1770-Vienna, 1820), attivo a Vienna e solo recentemente focalizzato dalla critica (Giordani, 1998). L'incisione era peraltro stata segnalata fin dal 1835 da Georg Kaspar Nagler nel secondo volume del suo *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*: "Clarot, Joseph, ein Kupferstecher zu Wien, der 1770 zu Döbling geboren wurde und 1820 starb. Unter seinen Werken, deren mehrere für Buchhändler gefertigt sind, erwähnen wir das Portrait des Antiquars Miliotti, nach Lampi, in Schwarzkunst. H. 14 1/2 Z., Br 10 1/2 Z. Das Bildniss Erzherzogs Karl, nach Ströly" (Nagler, 1835-1852, II, 1835, p. 563). Esempolari dell'incisione si conservano alla Graphische Sammlung Albertina (cat. 81a), nel Graphisches Kabinett dell'abbazia di Göttweig (cat. 81c) e al Castello del Buonconsiglio di Trento: curiosamente, in tutti e tre i casi lo stato delle stampe risulta essere *ante litteram*, ma le fonti relative all'incisore riportano il nome di Lampi unitamente alla data del 1796. Il foglio del Buonconsiglio (inv. 963) reca sul controfondo la scritta: "Der Kunstsammler A: Miliotti in Wien nach Lampi geschabt von J. Clarot".

L'effigiato è ripreso a tre quarti di figura, assiso in poltrona e con un libro nella mano sinistra. Indossa una giacca verde con collo di pelliccia, dal quale fuoriesce un bianco *jabot* increspato. La postura del personaggio e il taglio della composizione arieggiano gli schemi della coeva ritrattistica inglese, che Lampi poté apprezzare soprattutto a partire dal soggiorno russo, anche attraverso la mediazione dell'incisore James Walker. In base ai dati a nostra disposizione è possibile collocare l'esecuzione del dipinto a Pietroburgo tra il 1792 – primo anno di permanenza del pittore nella capitale russa – e il 1796, data di esecuzione della stampa di traduzione, certamente realizzata a Vienna.



81b. James Walker, *Catherine II* (riproduzione di una pietra incisa nel 1789 da Maria Fëdorovna con il profilo di Caterina II come Minerva), mezzotinto, 1792





81c. Joseph Adrianus Clarot (da G. B. Lampi), *Ritratto di Alfonso Miliotti*, 1796 (?). Göttweig, Abtei, Graphisches Kabinett

82.

*Schizzo per un ritratto dei granduchi
Alessandro e Costantino?*

1795 circa

matita su carta, 237 x 194 mm

Mosca, Galleria Tret'jakov, inv. 25253

Bibl.: Casagrande, 2001c, p. 254, fig. 39b.

Il disegno, realizzato a tratti rapidi e nervosi, costituisce forse una 'prima idea' per il doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino realizzato da Lampi nel 1795 (cat. 84). Lo sfondo ricorda infatti il colonnato e l'edera poi scelti dal pittore come fondale, mentre nelle due figure poste in primo piano è plausibile individuare i due fratelli. Nell'ambito della produzione grafica del pittore il foglio si inserisce in un numero piuttosto esiguo di schizzi dal carattere sommario e propedeutico, tra i quali va ricordato almeno quello per il ritratto del conte Aleksandr Stroganov (cat. 71a).



83.

*Doppio ritratto dei granduchi Alessandro
e Costantino*

1795 ca.

olio su tela, 57 x 42,3 cm

iscrizioni: "ΑΥΤΑ / ΔΕ·ΣΦΙΩΝ·ΩΠΑΣΕ·
ΤΕΧΝΑΝ / ΠΑΩΑΝ ΕΠΙΧΘΩΝΙΩΝ /
ΓΛΑΥΚΩΠΙΣ / ΠΙΝΔΑΡΟΣ", nella targa
inserita tra le due lesene dell'edera sullo
sfondo

Pavlovsk, Palazzo Imperiale

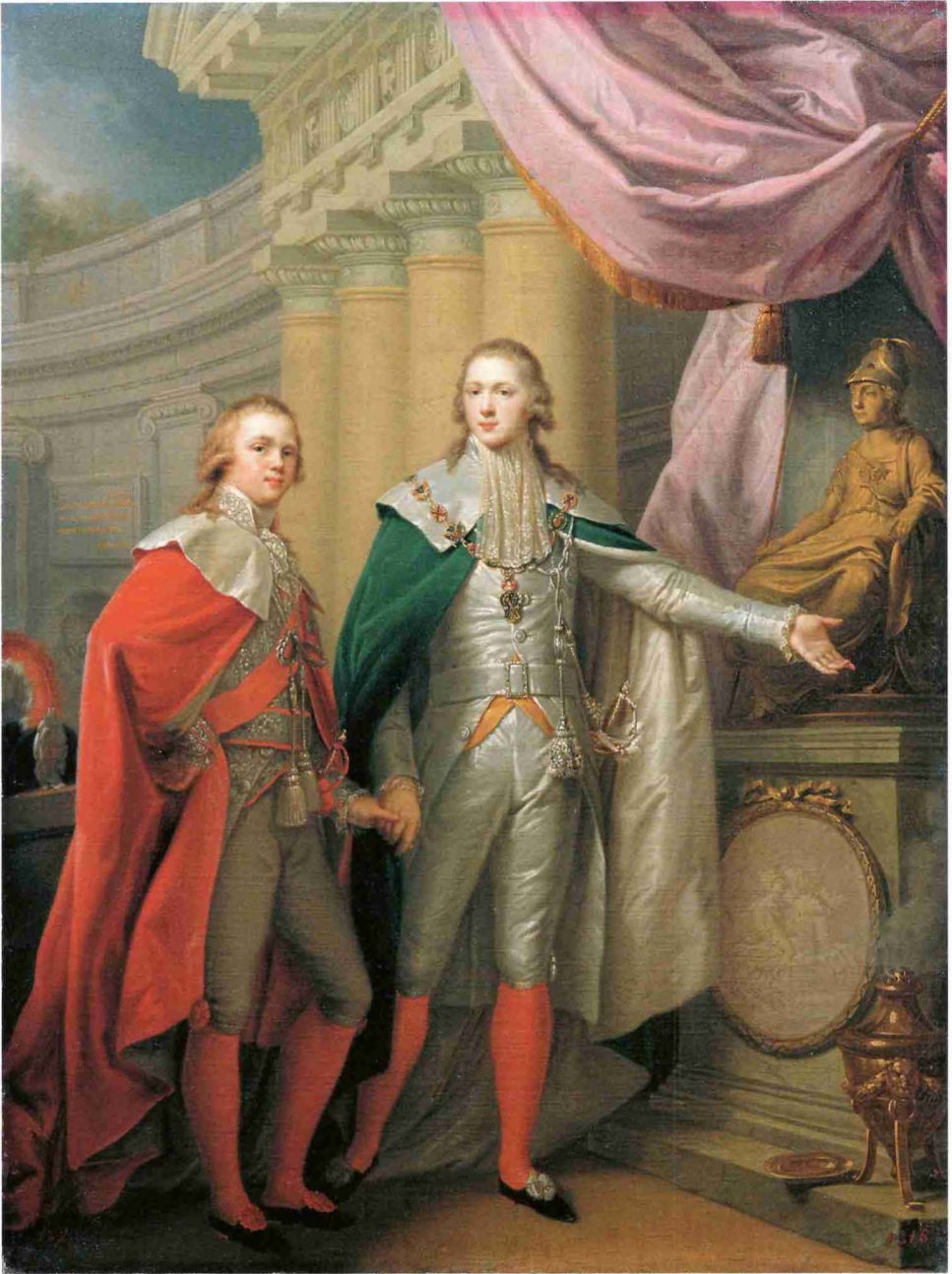
Bibl: Petrov, 1870, n. 648; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Wrangell, 1902, p. 63; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Alekseeva, 1975, pp. 334-335; Lo Gatto, 1991, p. 211, p. 212, fig. 137; Casagrande, 2001c, pp. 254-255, cat. 39; Markina, 2007, p. 37.

Accennando al ritratto dei granduchi conservato all'Ermitage, Fournier-Sarlovèze riferiva che "Lampi reçut pour ce tableau 12.000 roubles et on commanda d'après lui une miniature qui est conservée dans le salon chinois de Gatchina". Forse si riferiva all'opera in esame, apparsa per la prima volta in mostra a Pietroburgo nel 1870 ed esposta a Trento nel 2001.

Come si riscontra nella maggior parte dei bozzetti di Lampi, la stesura è molto accurata e le varianti rispetto alla redazione finale (cat. 84) sono pressoché assenti, se si esclude il rosa intenso della tenda, che sarà sostituito da un più consono rosso imperiale. Nel complesso, la cromia del bozzetto appare più vivace di quella della grande tela, caratterizzata da tinte più profonde e da un chiaroscuro più insistito.

Alessandro Casagrande collocava l'esecuzione del dipinto in esame anteriormente alla versione a grandezza naturale, ma avvertiva che "non può essere considerato uno schizzo preparatorio, bensì un'opera compiuta".

L'iscrizione in lettere greche è una citazione da Pindaro (*Olimpica* VII, 50-52).



84.

Doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino

1795

olio su tela, 250 x 200 cm

iscrizioni: "PROF: LAMPI PINGEBAT / ANNO. 1795.", in basso a destra sul gradino; "21.", nell'angolo inferiore destro, in rosso; "ΑΥΤΑ / ΔΕ·ΣΦΙΩΝ·ΩΠΑΣΕ·ΤΕΧΝΑΝ / ΠΑΩΑΝ ΕΠΙΧΘΟΝΙΩΝ / ΓΛΑΥΚΩΠΙΣ / ΠΙΝΔΑΡΟΣ", nella targa inserita tra le due lesene dell'emiciclo sullo sfondo

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 4487

Bibl: Füesli, 1802, p. 76; Adelung, 1803b, p. 825; Meusel, 1808, p. 548; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, pp. 42-43, n. 4, ill.; Rovinskij, II, 1887, p. 1102, n. 5; Rosati, 1893, p. 61; Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 20-21, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 109-110, ill.; *Mostra*, 1911, p. 221, cat. 9; Tarchiani, 1911, pp. 81, 85, ill.; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 346; Rosati, 1925, pp. 95-96; Sette, 1925, p. 201; Gamba, 1927, pp. 233, 243, tav. XII; Morassi, 1927, pp. 586, 588; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gerola, 1930, fig. 45; Singer, 1937-1938, I, 1937, p. 24, n. 618; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Singer, 1937-1938, III, 1938, p. 45, n. 18978; Rasmø, 1957, p. 30; Casagrande, 2001c, p. 254, fig. 39a; Pancheri, 2004, p. 252; Garlova, 2005b; Garlova, 2005c, pp. 272-273, cat. 64.

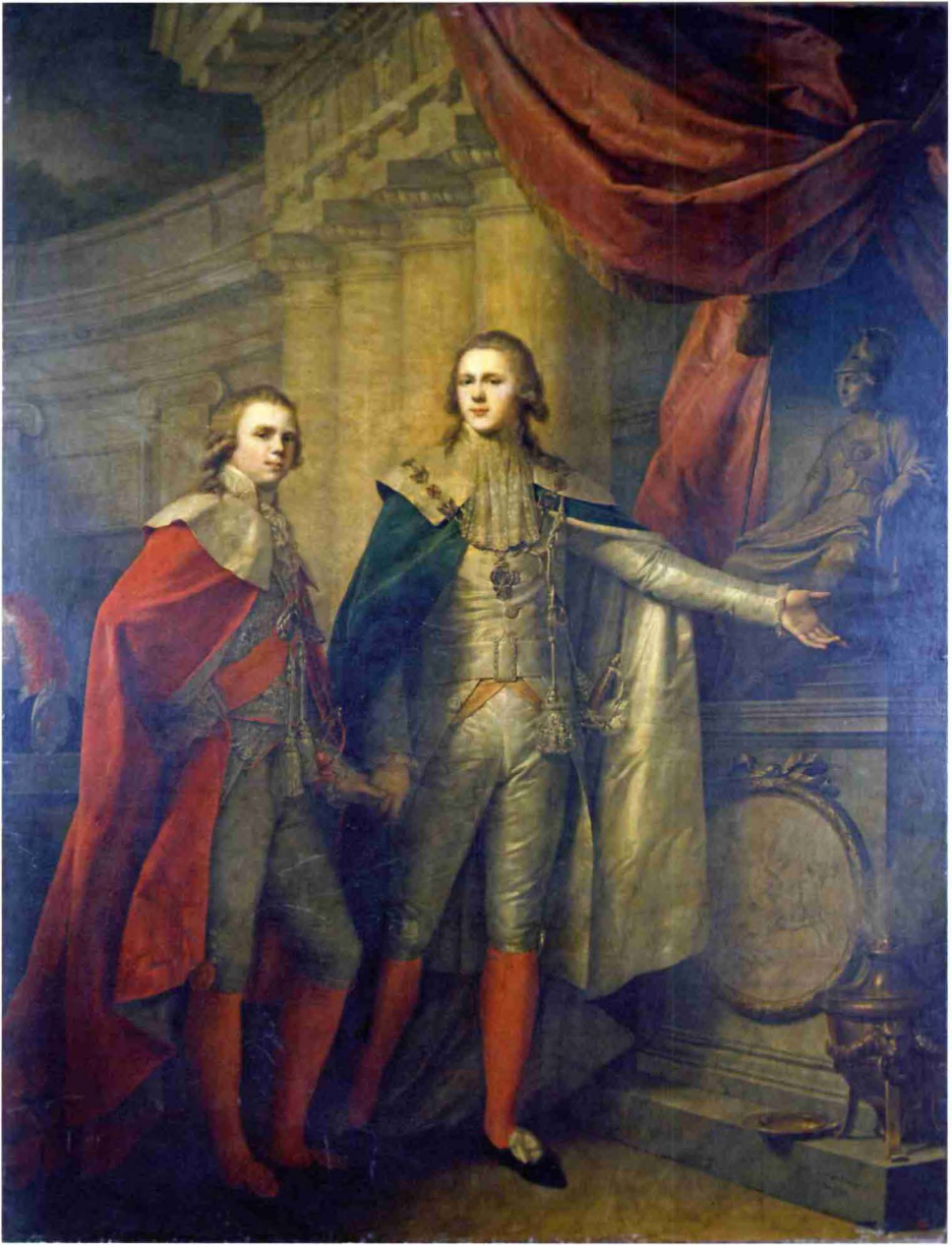
Il dipinto raffigura i granduchi Alessandro Pavlovič (1777-1825) e Costantino Pavlovič (1779-1831), figli del futuro zar Paolo I e di Maria Fëdorovna, rispettivamente all'età di diciotto e sedici anni. Il primo salirà al trono nel 1801 col nome di Alessandro I, il secondo assumerà il titolo di viceré di Polonia.

Alessandro è raffigurato al centro, frontalmente, nel parato dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato, massimo ordine cavalleresco russo. Costantino è presentato di tre quarti, nelle vesti non meno

suntuose dell'Ordine di Sant'Alessandro Nevskij. Alessandro distende il braccio sinistro in un ampio gesto, come a invitare il fratello a considerare il simulacro collocato alla loro sinistra, ma rivolge lo sguardo all'osservatore. Costantino fa lo stesso ponendo la mano destra al fianco, in un gesto di nobile naturalezza che consente al pittore di movimentare il favoloso mantello rosso. I due fratelli si tengono per mano, manifestando perfetta concordia.

Lo scenario è di stretta osservanza neoclassica ed è organizzato secondo una direttrice curva da destra a sinistra, che vede in successione: una statua dorata di Minerva, issata su un alto piedistallo modanato; il pronao tetrastilo di un tempio, con architrave a metope e triglifi e timpano triangolare; un'edera scandita da lesene ioniche, al centro della quale è inserita una nicchia con una statua virile, possibile elemento di una fontana, sormontata da una targa con epigrafe in maiuscole greche.

La statua di Minerva ha le sembianze di Caterina II, che si presenta come educatrice e tutrice diretta dei nipoti. Tale identificazione è ribadita dalla citazione di un'ode di Pindaro (*Olimpica* VII, 50-52): "La Glaukopide ["dagli occhi azzurri", appellativo della dea Atena] concesse che in ogni arte prevalessero". Il testo dell'ode, secondo la testimonianza di Giorgone di Rodi, era inciso a lettere d'oro nel tempio di Atena Lindia a Rodi. Nella biografia di Lampi, Friedrich von Adelung fornisce una traduzione più libera della citazione: "Sie, Athene, verlieh ihnen alle Weisheit der Sterblichen" (Lei, Atena, li dotò di tutta la sapienza dei mortali). Nel tondo definito da una ghirlanda d'alloro, terminante in alto in un finto nastro di gusto Luigi XVI, che compare sul piedistallo, è raffigurato un finto rilievo monocromo con due cavalieri all'antica su cavalli appaiati e impennati, identificabili con Castore e Polluce (i fratelli Dioscuri), a simboleggiare fraternità e unità nella lotta. La presenza del bruciapfumi e della patera in basso a destra trasforma il ritratto in una scena



di sacrificio: un omaggio alla Minerva del Nord tributato dagli eredi del suo Impero. Le allusioni al mondo ellenico si inseriscono nel simbolismo sotteso al cosiddetto “progetto greco” di Caterina II, che mirava alla definitiva sconfitta dell’Impero ottomano e alla ‘riconquista’ di Costantinopoli. In questa prospettiva, ad Alessandro sarebbe stato riservato il trono di Russia, mentre a Costantino quello di Bisanzio.

Il principale modello cui Lampi sembra aver fatto riferimento è il *Doppio ritratto di Giuseppe II e Pietro Leopoldo di Toscana* di Pompeo Batoni (1769), che il pittore aveva senza dubbio ammirato a Schönbrunn, e di cui anche Caterina II era entusiasta, tanto che ne teneva una copia nei propri appartamenti. Del modello batoniano Lampi mantiene lo schema compositivo generale, con i due fratelli stanti accanto a una statua all’antica issata su un piedistallo, e conserva anche il dettaglio della stretta di mano, che innalza la temperatura affettiva dell’immagine. Un altro significativo precedente – finora non considerato dalla critica – va individuato nel *Doppio ritratto del principe di Galles e del duca di York* di Benjamin West (1778), oggi all’Ermitage, che fu inviato in dono a Caterina II da Giorgio III d’Inghilterra: a questo dipinto Lampi può essersi ispirato nella scelta di presentare gli effigiati nelle pompose vesti di due differenti ordini cavallereschi. Tra gli antefatti del dipinto di Lampi va infine ricordato il *Doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino fanciulli* di Richard Brompton (1781), che mostra i due fratelli con gli attributi di Alessandro Magno e di Costantino il Grande. Lampi dovette aver ben presente quest’ultimo dipinto al momento della redazione del nuovo doppio ritratto, quando gli ambiziosi piani di Caterina sul futuro dei suoi nipoti non erano più soltanto degli auspici.

Nel 1797 James Walker trasse dal dipinto un’incisione a mezzotinto, dedicandola al nuovo zar Paolo I, padre degli effigiati (Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, pp. 42-43, n. 4, ill.; Singer, 1930-1936, I, 1930,

p. 49, n. 1521). La stampa (cat. 84a) reca un’iscrizione bilingue in russo e in inglese: “Their Imperial Highnesses the Grand Dukes / Alexander Pavlovitch and Constantine Pavlovitch. / Dedicated to his Imperial Majesty Paul the Ist / Emperor and Autocrater of all the Russias. / by his much obliged / and most devoted Servant / James Walker / Engraver to his Imp^l Majesty / and member of the Imp. Academy S^t Petersburg / painted by Lampi Professor of the Imp: et Royal / Academy and honorary memb^r of S^t Petersburg. / Published March 1st 1797 by Ia^s Walker S^t Petersburg and Rob^t Wilkinson Cornhill London.”. Rovinskij segnalava anche una diversa incisione con la sola effigie del granduca Alessandro.

Un possibile modelletto per il dipinto in esame si conserva oggi a Pavlovsk (cat. 83), mentre si è voluto individuare in un disegno a penna della Galleria Tret’jakov di Mosca (cat. 82) uno schizzo preparatorio. Una replica di formato ovale del solo busto di Alessandro si trova nel castello di Kadriorg a Tallin.

Hans Rudolph Füeßli è in errore quando afferma che il ritratto fu realizzato “unter Kaiser Paul”, come dimostra il millesimo segnato sulla tela. Raymond Fournier-Sarlovèze lo illustrava con entusiastiche parole, ma lo datava erroneamente al 1797: “Ces deux beaux jeunes gens, dans une attitude pleine de noblesse, bien qu’un peu théâtrale, avec un air de bonté et de grâce dans les physionomies, semblent se diriger vers ‘le temple de la Sagesse, de la Verité ou de Lois’, comme on disait alors”. Antonio Morassi lo giudicava opera manierata, “anche per la macchinosità dello scenario”.

Considerato fino a pochi anni fa disperso o addirittura perduto (Casagrande, 2001c, p. 254), il dipinto è stato recentemente ritrovato in un deposito dell’Ermitage ed è comparso in mostra nel 2005-2006 a San Pietroburgo, a Toronto e a Montreal. Marja Garlova lo giudica uno dei migliori ritratti del periodo russo di Lampi e ne



84a. James Walker (da G. B. Lampi), *Doppio ritratto dei granduchi Alessandro e Costantino*, mezzotinto, 1797

loda la monumentalità intrisa di classicismo e il fine colorismo. La tela si conserva in discreto stato e presenta intatta la patina del tempo.

Una parziale replica, forse di mano di Giovanni Battista junior, si conserva al Museo d'Arte di Krasnodar (olio su tela, 64 x 49 cm). Un'analoga versione, ma di formato rettangolare, comparve a un'asta del Dorotheum nel luglio del 1941 (olio su tela, 66 x 69 cm, cat. 84b): nel relativo catalogo non è indicata l'identità dell'effigiato, mentre la paternità dell'opera è assegnata a Giovanni Battista Lampi junior (Dorotheum, 467. *Kunstauktion*, Wien, 8.-10. Juli 1941, lotto 48). Una copia più corsiva, dello stesso taglio e formato (53,3 x 68,3 cm) e segnata in basso a destra "Lampi f... anno 1799", fu battuta all'asta da Christie's a Londra il 30 novembre 2004 (Christie's, Sale 7019, *Russian Pictures*, lot 26).



84b. G. B. Lampi junior, *Ritratto del granduca Costantino*. Già Vienna, asta Dorotheum (1941)

85.

*Studio per un ritratto dei granduchi
Alessandro e Costantino*

1795 circa

matita su carta avorio, 227 x 180 mm

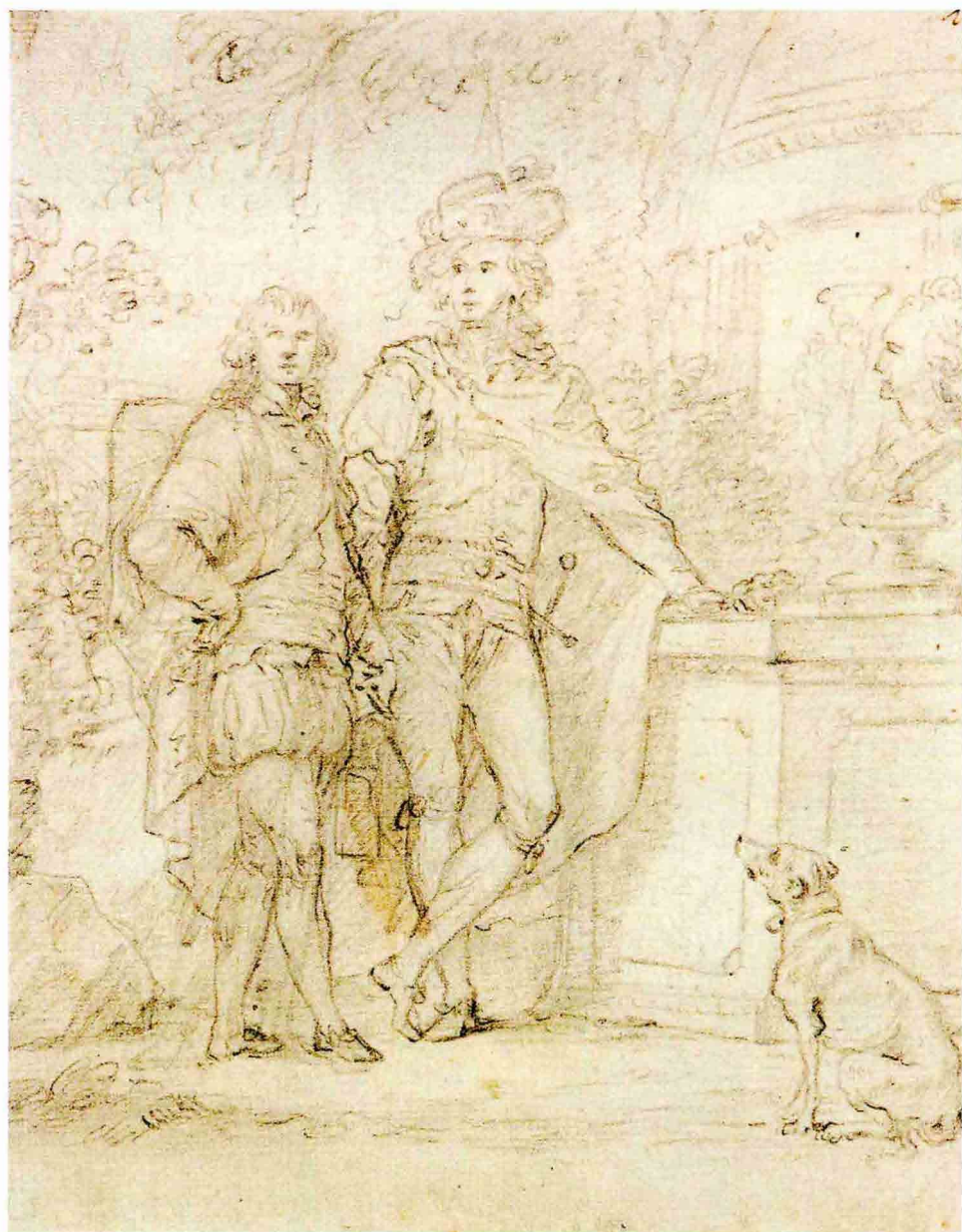
Già Londra, asta Christie's (2009)

Bibl.: *Exposition d'Art Russe*, 1928, p. 45, n. 183; Markina, 2007, p. 37; *Galerie Popoff*, 2009, II, p. 162, cat. 452.

Il disegno, di finissima esecuzione, comparve per la prima volta alla mostra d'arte russa antica e moderna allestita al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 1928, come attesta un cartellino incollato a tergo. All'epoca il foglio, unitamente ad altri due disegni di Lampi (cat. 86, 87), era di proprietà di Aleksandr Aleksandrovič Popov, importante collezionista d'arte russa, vissuto a Parigi nella prima metà del Novecento. L'opera fu battuta all'asta con l'intera Galleria Popov il 12 e 13 ottobre 2009 nella sede londinese di Christie's.

L'identità degli effigiati è confermata dal gesto di tenersi per mano, che li qualifica come fratelli, e dalla presenza del busto della nonna paterna, Caterina II, all'estremità destra della composizione.

A differenza della redazione dipinta (cat. 84), l'opera in esame prevede un'ambientazione all'aperto, in un giardino arricchito da un padiglione colonnato a pianta circolare e da un basamento marmoreo. Il granduca Alessandro porta in capo il cappello e il granduca Costantino indossa pantaloni a sbuffo, mentre il posto del bruciapfumi è stato preso da un cane, simbolo di fedeltà: ma per il resto le affinità con la grande tela dell'Ermitage sono numerose. Si può dunque immaginare che il disegno rappresenti uno stadio intermedio nell'ideazione del doppio ritratto, oppure, in alternativa, il progetto di un altro ritratto, probabilmente mai realizzato.



86.

Studio per un ritratto di gentiluomo

1791/1797 circa

matita e gessetto bianco su carta,

158 x 133 mm

Già Londra, asta Christie's (2009)

Bibl.: *Exposition d'Art Russe*, 1928, n. 182; *Galerie Popoff*, 2009, II, p. 185, cat. 483.

L'opera, finora ignorata dalla critica, si trovava a Parigi nella collezione di Aleksandr Popov, unitamente ad altri due disegni di Lampi (cat. 85, 87). Comparve in pubblico una prima volta nel 1928, allorché fu esposta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, come attesta un cartellino applicato a tergo; e più recentemente nell'ottobre del 2009, quando fu battuta all'asta nella sede londinese di Christie's.

La provenienza del disegno da una collezione specializzata in antichità russe come la raccolta Popov induce a ritenerlo preparatorio per un ritratto di un aristocratico gravitante intorno alla corte cateriniana, finora non identificato.

Nella postura dell'effigiato l'opera ricorda molto da vicino la coeva ritrattistica francese e in particolare la produzione di Joseph-Siffred Duplessis.



87.

Studio per un ritratto di Maria Fëdorovna

1795 circa

matita su carta avorio, 280 x 204 mm

Già Londra, asta Christie's (2009)

Bibl.: *Exposition d'Art Russe*, 1928, p. 45, n. 183; Markina, 2007, p. 39; *Galerie Popoff*, 2009, II, p. 163, cat. 453.

Appartenuto come le opere precedenti (cat. 85, 86) alla collezione parigina di Aleksandr Popov, il disegno fu esposto al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 1928, ma venne poi ignorato dalla critica. Battuto all'asta a Londra da Christie's nell'ottobre del 2009, fu identificato in quella sede come disegno preparatorio per il ritratto a tutta altezza di Maria Fëdorovna oggi a Pavlovsk.

Molto simile al precedente dal punto di vista tecnico, il foglio propone una diversa ambientazione del ritratto rispetto alla redazione pittorica (cat. 88, 89): lo sfondo è in gran parte occultato da una tenda, mentre alle spalle dell'effigiata è collocata una poltrona. Soprattutto, molto meno esplicito è il riferimento agli interessi artistici della granduchessa, cui allude solamente il rotolo di carta adagiato sopra i libri nell'angolo inferiore sinistro della composizione, mentre la mano destra, anziché impugnare il matitaio, è mollemente appoggiata al cuscino che sorregge la corona.

Nel busto che fronteggia da sinistra la granduchessa sono già riconoscibili i tratti del marito, il futuro zar Paolo I, qui posto di profilo come nel bozzetto del Museo Statale Russo (cat. 88).



88.

Ritratto della granduchessa Maria Fëdorovna
1795 ca.

olio su tela, 258 x 200 cm

Krasnodar, Museo Lunaciarskogo, inv. 509

Bibl.: Casagrande, 2001c, p. 258, fig. 42b.

Il dipinto è emerso solo recentemente all'attenzione della critica grazie alla segnalazione di Alessandro Casagrande. Si tratta di una replica fedele del ritratto di Pavlovsk (cat. 90), pressoché delle stesse dimensioni. L'esemplare di Krasnodar va forse identificato con quello segnalato a Pietroburgo nella galleria Romanov al Palazzo d'Inverno (Rosati, 1893, p. 61; Rosati, 1925, p. 93; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Rasmø, 1957, p. 30). Sempre a Krasnodar, presso lo stesso museo, Casagrande segnala una replica in formato ridotto del ritratto in esame (inv. 306, olio su tela, 73 x 59 cm), a riprova della fortuna goduta da questo capolavoro.



89.

Bozzetto per il ritratto della granduchessa Maria Fëdorovna

1795

olio su tela, 55 x 40 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo, inv. Ж-4560

Bibl.: Goldovskij, 1998, p. 104, n. 232, ill.; Vikhoreva, 2000; Casagrande, 2001c, pp. 258-259, cat. 41.

Il dipinto, connotato da una stesura libera e morbida delle pennellate, costituisce il bozzetto preparatorio per il ritratto a tutta altezza di Maria Fëdorovna conservato a Pavlovsk (cat. 90). Rispetto alla redazione finale, l'immagine presenta alcune varianti: sul petto l'effigiata reca un ritratto in miniatura del marito, il granduca Paolo Petrovič, e non il medaglione dorato che ospiterà una gemma incisa con il profilo di Caterina II; il busto con le sembianze dello stesso Paolo è ruotato in modo tale da mostrarsi di profilo e non di tre quarti; l'abito della granduchessa ha un'intonazione cromatica diversa e non è presente la stola di raso celeste che ricade dai fianchi; sull'album da disegno non compaiono ancora le otto teste dei figli della coppia granducale; la cetra in basso a sinistra è adagiata anziché in piedi, e anche il drappo rosso che ricopre il tavolo è diversamente panneggiato.

Già conservato a Pietroburgo nella collezione Stroganov, fu trasferito al Museo Statale Russo nel 1930.



90.

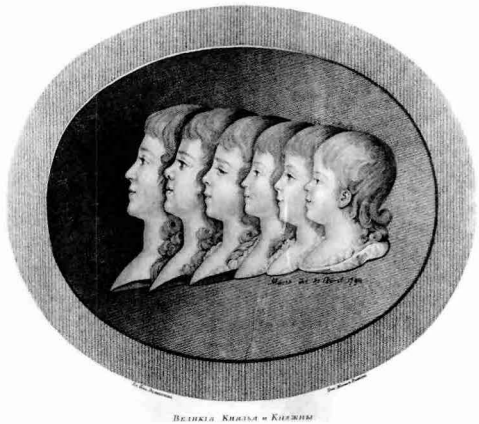
Ritratto della granduchessa Maria Fëdorovna
1795

olio su tela, misure non rilevate
iscrizioni: "J. Lampi p[er] 1795", in
basso a sinistra, accanto alla lira
Pavlovsk, Palazzo Imperiale

Bibl.: Masson, 1800-1802, I, 1800, p. 76;
Füeßli, 1802, p. 76; Böckh, 1825, p. 425;
Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60;
Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 42; Ro-
sati, 1893, p. 61; Fournier-Sarlovèze, 1900,
pp. 18-20, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, p.
107-109, ill.; Djagilev, 1905, n. 723; Wran-
gell, 1911, p. 47 e nota 348; Rosati, 1925,
p. 93; Sette, 1925, p. 201; Schmidt, Wil-
czek, 1928, p. 273; Rasmo, 1957, pp. 30, 97,
ill.; Lo Gatto, 1991, p. 185, fig. 94; Vran-
gel', 1997, p. 17 e nota 67/5; Casagrande,
2001a, pp. 64, 85, fig. 54; Pancheri, 2004,
p. 252; Markina, 2007, p. 39.

Sophie Dorothea Augusta Luise duchessa
di Württemberg (1759-1828) sposò nel
1776 il granduca Paolo Petrovič, figlio di
Pietro III e Caterina II ed erede al trono
di Russia. Prima delle nozze, al momento
della conversione all'ortodossia, assunse il
nome di Maria Fëdorovna.

La granduchessa, stante presso un tavolo
parzialmente coperto da un drappo, im-
pugna nella destra un matitaio e sorreg-
ge nel contempo un leggio sul quale sono
sistemati dei fogli da disegno. Sul primo
di essi ella ha appena finito di tratteggiare,
entro un ovato, i profili dei suoi otto
figli: Alessandro, Costantino, Alessandra,
Elena, Maria, Caterina, Olga e Nicola. Sul
petto, appeso a una collana di perle, risalta
un cammeo inciso con l'effigie di Caterina
II nelle vesti di Minerva. Sul tavolo è ap-
poggiato, tra fogli e libri, un busto paluda-
to del marito, il granduca Paolo. In basso a
sinistra sono visibili uno spartito musicale
e una lira, a simboleggiare la sua predile-
zione per la poesia e per la musica. Alle
spalle dell'effigiata, oltre un boschetto, si
erge un edificio colonnato ionico a pianta



90a. James Walker (da un disegno di Maria
Fëdorovna), *Profili dei figli dei granduchi Paolo
Petrovič e Maria Fëdorovna*, 1791, incisione

circolare, che ricorda le forme del dorico
Tempio dell'Amicizia eretto dall'architetto
Charles Cameron nel parco di Pavlovsk.
Nel dipinto il tempietto ospita una statua
di Minerva.

L'ovato con i profili dei bambini (in segui-
to ne nacquero altri due) ricorda un'inci-
sione tratta da un disegno di Maria Fëdo-
rovna datato 21 aprile 1790, che raffigura
i primi sei figli e reca una dedica al marito
(Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, pp. 8-9, n.
2). La gemma raffigurante il profilo di Ca-
terina con l'elmo riproduce un esemplare
inciso dalla stessa granduchessa (cat. 81b;
cfr. Kagan, 1996, p. 231, fig. 1b).

Mirabile è la resa della leggerezza del raso
e delle stole di seta, del loro cangiantismo,
cui sono contrapposte le variazioni di ros-
so del panno di velluto che ricopre il tavo-
lo. Si ha la sensazione che la figura em-
erga da una lieve nebbiolina. Le tinte sono
molto profonde, il chiaroscuro piuttosto
insistito: l'effetto complessivo – malgrado
la grazia neoclassica dell'acconciatura e di
alcuni vezzi dell'abito, dai bagliori argen-
tei – è assolutamente vandyckiano.



Charles Masson giudicava questo dipinto “un morceau qui mérite les regards des amateurs”, al pari del ritratto di Caterina II del 1793. Lo scrittore francese ci ha lasciato un affascinante profilo della futura imperatrice, che ben corrisponde all’immagine creata da Lampi: “Elle est peut-être la dame de Russie la plus laborieuse et la plus occupée. La musique, la peinture, la gravure, la broderie, sont des arts où elle excelle, et qui charment la triste solitude où elle vivoit... Grande, bien faite, et fraîche encore, elle est plutôt belle que jolie: elle a plus de majesté que de grace, et moins d’esprit que de sentiment” (Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 266-267). Raymond Fournier-Sarlovèze, che illustrava l’opera in eliografia, lodava “l’exquise composition où il nous montre Marie Feodorovna dans une pose d’une élégance et d’une grâce parfaites”, e proseguiva: “La tête vit, respire et sourit, elle est charmante sous sa coiffure en demi-poudre retenue par des rouleaux de gaze et des fils de perles, avec ses deux boucles retombant sur la poitrine. Le vent souffle un peu trop peut-être dans l’écharpe que des broderies d’argent devraient alourdir, mais comme la soie chatoyante et le miroitement du satin sont délicatement rendus!”.

91.

Ritratto di Ekaterina Samojlova nata Trubetskaja

1795/1797 ca.

olio su tela, 103,5 x 83,5 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo, inv. Ж-4545

Bibl.: Goldovskij, 1998, pp. 77-78, n. 129; Casagrande, 2001c, p. 268, fig. 46a.

Il dipinto mostra le sembianze della giovane contessa Samojlova, già ritratta da Lampi in una tela oggi all’Ermitage (cat. 56). Anche in questo caso il pittore ha scelto di collocare la figura in uno scenario naturale costituito da un antro roccioso e di riprendere il volto girato di tre quarti verso sinistra. A differenza della precedente versione, la chioma non appare incipriata ed è raccolta negligenemente da un semplice nastro. Più sobria anche la *mise*, costituita da un abito chiaro con maniche a sbuffo stretto in vita da una sciarpa viola. Significativa anche l’assenza di qualsiasi gioiello. Analogamente a quanto si osserva nel ritratto dell’Ermitage, grande risalto è conferito alle mani, incrociate tra loro sul grembo: un autentico pezzo di bravura che il pittore ha risolto con perfetta naturalezza e senza alcuna forzatura. Una prova di virtuosismo è offerta anche dal panneggio delle vesti di raso e dalla resa assolutamente convincente del loro cangiantismo.

Nel più recente catalogo del Museo Statale Russo l’opera è assegnata dubitativamente ad Anton Graff. Alessandro Casagrande la restituisce giustamente a Lampi, identificandola con il ritratto esposto nel 1870 a San Pietroburgo, descritto nel relativo catalogo come opera di Lampi per quanto riguarda la testa e del pittore russo Brjulov per tutto il resto (Petrov, 1870, n. 611). A prescindere dalla validità di questa identificazione, per il momento non verificabile, la nostra opinione è che l’opera in esame spetti *in toto* al pennello del pittore trentino.



92.

Ritratto di Anna Alekseevna

Orlova-Česmenskaja

1796 ca.

olio su tela, 211 x 127 cm

Mosca, Galleria Statale Tret'jakov, inv. 5017

Bibl.: Djagilev, 1905, n. 1548; Markina, Savinskaja, 1996, pp. 78-79, cat. 47; Karpova, 1998, pp. 308-309, n. 417 (con bibliografia precedente).

L'effigiata, figlia del conte Aleskej Grigorëvič Orlov (1735-1807/1808) nacque nel 1785 e morì nel 1848. Nel dipinto in esame dimostra tra i dieci e gli undici anni ed è raffigurata stante presso un piedistallo parzialmente ricoperto da un drappo rosso e sul quale è collocato un busto dorato raffigurante le sembianze del nonno paterno, il famoso conte Grigorij Orlov, morto nel 1783 (vedi cat. E.1). Adesso è evidentemente destinata la corona d'alloro che la fanciulla reca nella destra, mentre con l'altra mano regge un lembo della candida veste dove ha raccolto delle rose. Altre rose giacciono a terra in primo piano. Sull'abito è appuntata con un nastro azzurro una spilla raffigurante la lettera "E", probabile contrassegno delle damigelle di corte di Caterina II: e sappiamo che la contessina Orlova fu ammessa a corte già nel 1793, data che funge da sicuro *terminus post quem* per l'esecuzione del ritratto, mentre l'*ante quem* è fornito dal bando da Pietroburgo del padre Aleskej, decretato da Paolo I subito dopo la sua ascesa al trono (Karpova, 1998).

Il magnifico dipinto, esposto alla mostra di Palazzo Tauride nel 1905, è tradizionalmente assegnato a Giovanni Battista Lampi junior. L'attribuzione è stata recentemente confermata da Tat'jana Karpova con una datazione intorno al 1796, che va confermata sulla base dell'età dimostrata dall'effigiata.

L'eccellente qualità esecutiva e l'impeccabile orchestrazione compositiva e cromati-

ca inducono tuttavia a escludere la mano del figlio maggiore di Lampi, la cui produzione non raggiungerà mai livelli così alti. L'approccio introspettivo e le modalità di resa delle stoffe, delle passamanerie floreali e dello sfondo arboreo – che ricorda quello inserito nel coevo ritratto di Maria Fëdorovna a Pavlovsk (cat. 90) – non lasciano dubbi sulla paternità di questo capolavoro, che va restituito al catalogo di Giovanni Battista Lampi senior.



93.

Ritratto dell'ammiraglio Osip de Ribas

1796

olio su tela, 74 x 59,5 cm

iscrizioni: "Profesor / Lampi faciebat /

Anno 1796.", in basso a sinistra

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 5772

Bibl.: Lushev, 1870, n. 296; Petrov, 1870, n. 531; Rovinskij, 1886-1889, IV, p. 287; Rosati, 1893, p. 62; Rosati, 1925, p. 97; Cat. Ermitage, 1958, pp. 365-366; Cat. Ermitage, 1981, p. 235; Nikulin, 1987, p. 471, n. 399; Sebag Montefiore, 2000, p. 278; Casa-grande, 2001c, pp. 282-283, cat. 53.

José (Osip) de Ribas, di nazionalità spagnola ma nato a Napoli nel 1749, entrò a far parte della marina militare russa nel 1772, dopo aver incontrato a Livorno il generale Aleksej Orlov. In Russia fu protetto da Ivan Beckoj, di cui sposò la figlia Natalja, dama di camera di Caterina II. Prese parte alle campagne militari contro l'Impero ottomano e nel 1791 partecipò alle trattative di pace di Iași. Fu membro del consiglio dell'Ammiragliato e nel 1799 fu promosso ammiraglio. Morì a Odessa, dove sovrintendeva alla costruzione del porto, nel 1800.

"Joseph Ribas est un Napolitain, originaire d'Espagne. Il possède au suprême degré tous les vices qu'on reproche aux Italiens, et quelques-uns des agréments de leur esprit dans la société, sans avoir aucunes de leurs bonnes qualités. Chantant, buvant gaîment, parlant plusieurs langues, bouffon et farceur, on le mettoit de toutes les orgies bacchiques et galantes. C'étoit le roué de la cour de Russie. Jamais homme ne fut plus souple, plus cauteleux, plus jésuitique, plus bas, plus vil, plus rusé, plus vigilant, plus faux, plus hypocrite. Le prince Potemkin, qui se servit de lui de toutes les façons, finit par en faire un amiral, et lui donna le commandement de la flottille à rames qui devoit remonter le Danube, pour aider à la prise de Kilia et d'Ismail. Aussi mauvais marin que médiocre

officier, Ribas sut toujours se faire valoir avec impudence, et s'appropriier le mérite et les services d'autrui... A la paix, on lui confia l'inspection des travaux d'Odesse et de quelques autres ports qu'on faisoit construire dans le mer noire; ce qui lui fournit l'occasion d'exercer sa cupidité. Après la mort de Potemkin, il sut s'introduire chez Zoubow, qui le protégea et l'opposa à l'amiral Mardwinow, homme probe et excellent marin, qui ne s'humilioit point devant le favori" (Masson, 1800-1802, III, 1802, pp. 421-424).

Il dipinto presenta l'alto ufficiale a mezzo busto, rivolto di tre quarti verso sinistra e con lo sguardo diretto all'osservatore. L'effigiato indossa l'uniforme bianca della marina militare, sulla quale sono appuntate le stelle e le croci onorifiche degli Ordini di Sant'Alessandro Nevskij, San Giorgio, San Vladimiro e San Giovanni di Gerusalemme. Sullo sfondo appare un lembo di mare solcato da un vascello. Il volto, illuminato da un bagliore crepuscolare, risalta potentemente contro il cielo rannuvolato, che fa da contrappunto ai barbagli dorati e argentei delle medaglie e delle mostrine, mentre la fascia amoerro rossa condensa la nota cromatica più squillante.

La tela, in eccellente stato di conservazione, nel 1870 si trovava nella collezione Gorgoli e lo stesso anno fu esposta in mostra a Pietroburgo. È patrimonio dell'Ermitage dal 1924.

Alessandro Casagrande segnalava una copia nel museo di Chabarovsk (inv. 125, olio su tela, 72,5 x 58,5 cm).



94.

Ritratto dell'ammiraglio Osip de Ribas

1796 ca.

olio su tela, 70 x 60 cm

Odessa (Ucraina), Museo d'arte occidentale e orientale, inv. 155

Bibl.: Djagilev, 1905, n. 673; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 34, tav. XXXIV; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 355; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Lo Gatto, 1991, p. 207, fig. 130; Casagrande, 2001c, p. 282, fig. 53a.

Il dipinto, fedele replica del precedente (cat. 93), si trovava in origine nel municipio di Odessa: la collocazione si spiega con il fatto che l'ammiraglio de Ribas fu uno dei fondatori della città, che fu base navale dell'Impero russo sul Mar Nero.

Il ritratto fu esposto nel 1905 alla mostra di Palazzo Tauride e fu illustrato l'anno successivo nel repertorio iconografico del granduca Nikolaj Michajlovič: per queste ragioni vanta una tradizione critica più longeva di quella dell'esemplare oggi a San Pietroburgo.



95.

Ritratto di Natal'ja Suvorova

1795 ca.

olio su tela, 72 x 56,5 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo, inv. Ж-4556

Bibl.: Djagilev, 1905, n. 726; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 358; Goldovskij, 1998, p. 105, n. 237, ill.; Casagrande, 2001c, pp. 278-279, cat. 51.

Natal'ja Suvorova (1775-1844), figlia del famoso feldmaresciallo Aleksandr Suvorov (1729-1800), fu nominata damigella di compagnia di Caterina II nel 1791 e sposò nel 1795 il conte Nikolaj Zubov, fratello di Platon, protettore e committente di Lampi. È dunque facile individuare in quest'ultimo il *trait d'union* tra l'artista e l'effigiata, mentre il padre di quest'ultima si avvale, per i propri ritratti senili, del pennello di Joseph Kreutzinger (sull'iconografia di Suvorov si veda Pomarnazkij, 1963). Anche l'attribuzione a Lampi del ritratto del feldmaresciallo conservato al museo di Kazan (Casagrande, 2001c, p. 278, fig. 51a), va respinta a favore del pittore austriaco.

La tela in esame fu probabilmente commissionata in occasione delle nozze: la giovane sposa appare nella sua grazia virginale, con uno sguardo di quieta attenzione nei confronti dell'osservatore. È raffigurata frontalmente, seduta in uno scenario naturale, all'ombra di un albero frondoso. Indossa un semplicissimo abito bianco e uno scialle giallo senape, ricamato a fiorami lungo i bordi. La chioma è trattenuta da un nastro di seta diafano. Si tratta di uno dei più intensi ritratti femminili del periodo russo di Lampi, notevole sia per l'introspezione psicologica, sia per il sapiente dosaggio chiaroscurale, che lascia in penombra metà del viso. Il dipinto, già di proprietà di L. A. Talisina, si trovava nella tenuta di Deneznikovo presso Mosca e fu esposto alla mostra di Palazzo Tauride del 1905. Approdò al museo nel 1911. La tela presenta una seria crettatura nella parte centrale.



96.

*Ritratto di Ekaterina Dolgorukova
come Ebe*

1796 ca.

olio su tela, 107,5 x 86 cm

iscrizioni: "Prof.^{or} Lampi / pinxit.", in basso a destra

Mosca, Galleria Statale Tret'jakov, inv. 4912

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Böckh, 1825, p. 425; Nagler, 1839, p. 257; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Petrov, 1870, n. 611; Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 282; Rosati, 1893, p. 61; Djagilev, 1905, n. 670; Mikhailowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 62, tav. LVI; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 353; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Rasmø, 1957, p. 30; Markina, Savinskaja, 1996, p. 76, cat. 43; Vrangeli, 1997, p. 17, nota 67/7; Karpova, 1998, p. 137, n. 174; Casagrande, Markina, 2001, pp. 266-267, cat. 45; Markina, 2011, pp. 8, 10.

Ekaterina Fëdorovna Dolgorukova, nata principessa Bariatinskaja (1769-1849), sposò nel 1786 il generale Vasilij Dolgorukij, appartenente a un'antica famiglia principesca. Fu amata da Potëmkin, in Tauride, dove aveva seguito il marito. Ritornata a Pietroburgo nel 1791, fu una delle protagoniste della vita mondana della capitale, dove mise in voga i *tableaux vivants* e fu corteggiata dall'ambasciatore austriaco conte Ludwig Cobenzl. Nel 1797 venne ritratta da Elisabeth Vigée Le Brun nelle vesti di una Sibilla (Mikhailowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 19, tav. XIX; Baillo, 2005, pp. 232-233, fig. 94). Nelle memorie della celebre pittrice si legge il seguente ritratto: "La beauté de la princesse Dolgoruki me frappa. Ses traits avaient tout le caractère grec mêlé de quelque chose de juif, surtout de profil. Ses longs cheveux châtain foncé, relevés négligemment, tombaient sur ses épaules; sa taille était admirable, et toute sa personne avait à la fois de la noblesse et de la grâce

sans aucune affectation" (Vigée Le Brun, 1984, I, p. 312). La principessa Daškova la descrisse in questi termini: "Bien loin d'avoir un caractère ordinaire, mon amie la princesse Dolgorouky était une femme éminemment distinguée tant par son bon sens que par sa droiture; sa sincérité, son amitié cordiale me la rendaient particulièrement chère" (*Mémoires*, 1859, III, p. 1). Essendo figlia di uno degli assassini di Pietro III, con l'avvento al potere di Paolo I la principessa fu costretta ad allontanarsi dalla Russia e si trasferì a Parigi. Tornò in patria verso il 1812.

Lampi ha effigiato la celebre dama nelle vesti di Ebe, dea greca della giovinezza, trasfigurandola in un'immagine fortemente idealizzata, secondo i dettami dell'estetica neoclassica. La principessa sta offrendo all'aquila di Giove una coppa di ambrosia, ma il suo sguardo è rivolto altrove, sospeso in una nostalgia che è forse quella per l'età classica e per il mito. Alle sue spalle un drappo è increspato dal vento in una forma arcuata che ricorda alcune icone della pittura classicista, *in primis* la *Galatea* di Raffaello e l'*Aurora* di Guido Reni.

Il dipinto, menzionato dall'Adelung, è citato dalle principali fonti. Nel 1905 fu esposto al Palazzo di Tauride e il granduca Nikolaj Michajlovič lo illustrò per la prima volta con l'indicazione "propriété de la princesse M. Dolgorouky, à Moscou".



97.

Ritratto di gentiluomo in pelliccia

1791/1797 ca.

olio su tela, 68,3 x 54,5 cm

Odessa (Ucraina), Museo d'arte occidentale e orientale, inv. 206

Bibl.: Casagrande, 2001a, pp. 65, 67, fig. 59.

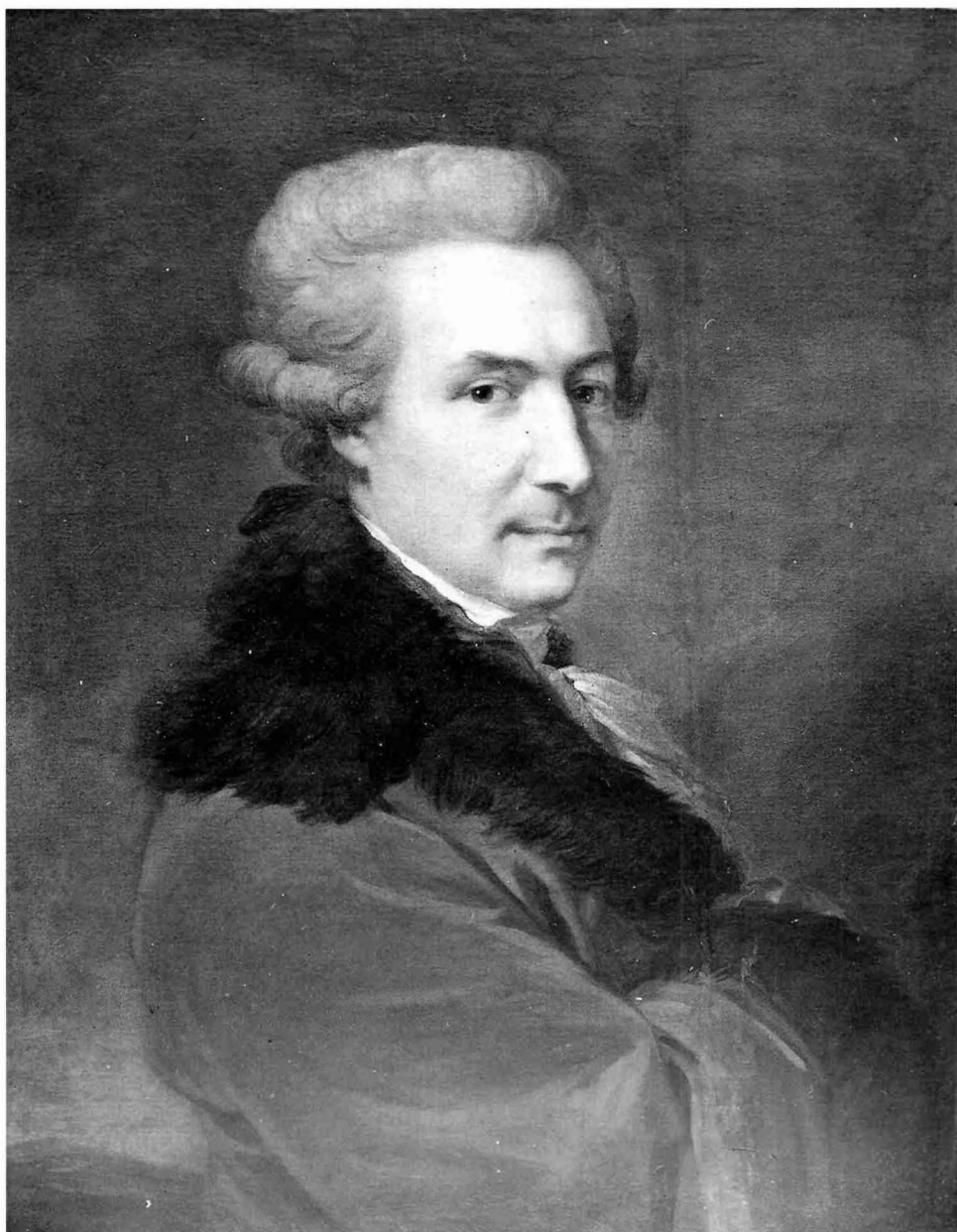
L'opera mostra un gentiluomo imparrucato, avvolto in un mantello foderato di pelliccia. L'effigiato, la cui identità rimane ignota, si staglia a mezza figura contro un vasto cielo sovrastante un paesaggio desolato. Il volto, illuminato da un fascio di luce proveniente da sinistra, è reso con grande vivacità e acutezza psicologica.

L'attribuzione a Lampi trova giustificazione, oltre che nella riproposizione di un canovaccio già più volte utilizzato dal pittore trentino (cfr. cat. 98), nelle strette affinità stilistiche che legano il dipinto ad altri ritratti eseguiti durante il soggiorno russo, *in primis* quelli del principe Nikolaj Jusupov (cat. 52).

Al dipinto è strettamente associato un disegno (gessetto nero e biacca su carta beige, 337 x 265 mm), già nella collezione di René de Cérenville di Ginevra, apparso il 23 marzo 2007 a una vendita della Galerie Koller di Zurigo (fig. 97a). Assegnato in quella occasione a Lampi, sulla base dell'iscrizione a matita vergata a tergo ("Lampi par Portrait au [parola illeggibile]"), il disegno non è stato finora posto in relazione al ritratto di Odessa, di cui va considerato uno studio preparatorio o, dato l'alto grado di definizione, un 'ricordo'. Di finissima esecuzione, l'opera grafica si riallaccia, dal punto di vista tecnico, a una serie di teste di carattere firmate dal pittore e conservate tra il Kupferstichkabinett der Akademie di Vienna e la Graphische Sammlung Albertina (cfr. Pancheri, 1996-1998a, pp. 179-185, figg. 29-32).



97a. Giovanni Battista Lampi, *Studio per un ritratto*. Già Zurigo, Galerie Koller (2007)



98.

Ritratto di Stanisław Szczęśny Potocki

1796/1797 ca.

olio su tela, 73 x 54 cm

iscrizioni: "f. Lampi", a destra

Varsavia, Muzeum Narodowe, inv. 182241

Bibl.: Rasmus, 1957, pp. 29, 81, ill.; Nowak, 1973, pp. 305, 319-320, fig. 8, Pancheri, 2001a, pp. 58-59, 63, fig. 52, nota 69.

Il conte Stanisław Szczęśny Potocki nacque a Krystynopol in Volinia nel 1751 (per altri nel 1752/1753). Fu una delle personalità che maggiormente influirono, nel bene e nel male, sulla storia della Polonia alla fine del XVIII secolo: palatino di Russia dal 1782, tra il 1788 e il 1792 rivestì la carica di generale dell'artiglieria reale e fu senatore del cosiddetto "Sejm di quattro anni". Mosso dall'ambizione personale, si schierò con il partito oligarchico filo-russo di Ksawery Branicki e Seweryn Rzewuski, intavolando trattative con i ministri di Caterina II per rovesciare la costituzione del 3 maggio 1791. A tale scopo si recò nello stesso anno a Iasi presso il principe Potëmkin e successivamente a San Pietroburgo. Nel 1793 divenne maresciallo della famigerata Confederazione di Targowica, che dopo alterne vicende doveva piegarsi ad accettare la seconda spartizione della Polonia. Dopo l'insurrezione di Varsavia del 1794 e il crollo del regno, lasciò per sempre il Paese ed entrò a far parte dell'esercito russo col grado di generale. Nel 1798, rimasto vedovo di Józefa Amelia dei conti Mniszech, sposò l'avvenente Sophie de Witt (cat. 80). Stanisław Szczęśny morì nelle terre avite di Tulczyn in Podolia il 15 marzo 1805 (Wurzbach, 1856-1891, XXIII, pp. 168-169; Nowak, 1973, p. 319). Lampi fu in cordiali rapporti con la famiglia Potocki almeno dal 1788, anno del suo trasferimento a Varsavia. Ritrasse una prima volta il conte Stanisław Szczęśny con i figli Szczęśny Jerzy e Stanisław junior in un dipinto – noto in almeno due esemplari autografi – che fu esposto all'Accademia



98a. Ignaz Sebastian Klauber (da G. B. Lampi), *Ritratto di Stanisław Szczęśny Potocki*, incisione, 1807

di Vienna nel 1790. Questo nuovo ritratto venne eseguito con ogni probabilità a San Pietroburgo, verso la fine del soggiorno russo del pittore, e si caratterizza per una stesura insolitamente sommaria del colore in corrispondenza della chioma e di taluni dettagli dell'abbigliamento, tanto che la definizione dell'immagine non va oltre l'essenziale. Lo sguardo dell'effigiato ha perso il piglio altero di un tempo ed esprime uno stato d'animo più meditativo, al quale non sembra estranea una vena di malinconica afflizione. A questo spirito ben si attaglia l'approccio informale adottato dal pittore. Il dipinto è da mettere in relazione, sia pure indirettamente, con un'incisione di traduzione di Ignaz Sebastian Klauber edita a Pietroburgo nel 1807 e tratta da un dipinto finora non rintracciato (cat. 98a), assai simile a quello in esame (cfr. Pancheri, 2001a, p. 58, fig. 51). Nowak proponeva una datazione anteriore a quella qui avanzata, intorno al 1791.



99.

Ritratto di Szczęsny Jerzy Potocki

1795/1797 ca.

olio su tela, 78,5 x 61,5 cm

iscrizioni: "master L. young", sul libriccino
Varsavia, Muzeum Narodowe, inv. MP
4244 MNW (46270)

Bibl.: Chwalewik, 1916, p. 225; Rasmø, 1957, pp. 29, 82, ill.; *Malarstwo Polskie*, 1962, p. 88-89, cat. 348, fig. 348; Białostocki, 1963, p. 80, n. 96, ill.; Białostocki, 1969, p. 213, cat. 625, fig. 625 (Lampi junior); *Michelangelo Grigoletti*, 1971, p. 63, cat. 4, ill. (Lampi junior); Nowak, 1971, p. 434; Nowak, 1973, pp. 305, 325 (Lampi junior); *Varsavia*, 1985, pp. 106-107, cat. 72, fig. 72 (Lampi junior); Cera, 1987, fig. 468; Pancheri, 2001e, pp. 274-275, cat. 49.

Un giovane gentiluomo se ne sta seduto in un paesaggio agreste, assorto nella meditazione di un libriccino ch'egli regge nella mano sinistra. È ritratto a tre quarti di figura, con il volto inclinato verso sinistra e la mano destra posata con gesto elegante alla tempia. Indossa una marsina color ruggine parzialmente ricoperta da un mantello drappeggiato intorno alle spalle, mentre la chioma leggermente incipriata è annodata sulla nuca da un fiocco, di cui s'intravede un lembo sulla sinistra. L'effigiato, identificato genericamente da Nicolò Rasmø con un conte Potocki, è stato successivamente riconosciuto in Szczęsny Jerzy Potocki, già ritratto da Lampi all'età di circa tredici anni in compagnia del padre e del fratello minore Stanisław (Pancheri, 2001e, pp. 216-219, cat. 25) e da solo a mezzo busto in un dipinto già conservato a Łańcut (Kossakowska-Szanajca, Majewska-Maszkowska, 1964, p. 340, fig. 227), dove, fino al 1944, si trovava anche un ritratto di Szczęsny Jerzy Potocki firmato e datato "E. L. Vigée Lebrun à Petersburg 1798" (Ryszkiewicz, 1998, p. 280).

Figlio maggiore del palatino di Russia Stanisław Szczęsny Potocki (cat. 98) e

della contessa Józefa Amelia Mniszech, Szczęsny Jerzy (1776-1809) fu ciambellano alla corte imperiale di San Pietroburgo, dove il padre ricoprì a partire dal 1795 importanti incarichi militari (Nowak, 1973, p. 325). L'esecuzione dell'opera si colloca dunque, giusta l'età dimostrata dal ragazzo, nell'ambito del soggiorno russo di Lampi.

D'incerto significato risulta la segnatura apposta sulla pagina sinistra del libro aperto: potrebbe trattarsi, come già ipotizzato in passato, di un riferimento al poeta inglese Edward Young (1683-1765), il cui poema dal titolo *Complaint, or night thoughts on life, death and immortality* conobbe vastissima diffusione e numerose traduzioni in tutta Europa, costituendo uno degli incunaboli della poesia sepolcrale. Una diversa interpretazione, proposta da Zofia Nowak, individua nell'iscrizione la firma di Giovanni Battista Lampi junior. Va però notato che l'appellativo di "master" non appare confacente a un pittore ventenne, operante all'ombra del ben più famoso padre, mentre la formula "L. young" è priva di riscontri nella produzione dell'artista.

Segnalata nel 1916 nella collezione di Antoni Strzałeczki senza alcuna attribuzione, l'opera fu acquistata dal Museo Nazionale di Varsavia nel 1924 (Chwalewik, 1916, p. 225; Białostocki, 1969, p. 213, cat. 625). Una copia ottocentesca del dipinto è segnalata dalla Nowak nel castello di Łańcut.

La longevità dei rapporti intercorrenti tra Lampi senior e i Potocki di Pilawa, unitamente all'elevata qualità della stesura pittorica, consentono di restituire la paternità dell'opera al più anziano pittore, al cui catalogo rinviano anche taluni motivi decorativi come il ricamo floreale visibile sul colletto della camicia. Per il ritratto di questo azzimatissimo Werther, Lampi ha elaborato una postura e un'ambientazione luministica di grande suggestione, facendosi interprete di una sensibilità preromantica.



100.

Ritratto di una principessa

1793/1797

olio su tela, 54 x 39 cm

iscrizioni: "298.", in basso a destra

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 4282

Bibl.: Nikulin, 1987, p. 477; Casagrande, 2001c, pp. 256-257, cat. 40.

Il dipinto in esame, pubblicato per la prima volta da Nikolaj Nikulin nel 1987 come "Portrait of a Woman", è stato identificato da Alessandro Casagrande come bozzetto per un ritratto a grandezza naturale – mai eseguito – della duchessa Luisa Maria Augusta di Baden (1779-1826). Quest'ultima, abbracciando la fede ortodossa in occasione del matrimonio col granduca Alessandro (21 maggio 1793), aveva preso il nome di Elisabetta Alekseevna (Castéra, 1809, IV, pp. 76-77). I confronti con la vasta iconografia della futura zarina, a partire dai magnifici ritratti eseguiti nel 1795 e nel 1798 da Elisabeth Vigée Le Brun (cfr. Nemilova, 1986, pp. 415, 418, nn. 320, 323), sembrerebbero confermare questa ipotesi.

Secondo Marija Garlova (gentile comunicazione orale), nel personaggio va invece ravvisata Elisabetta Guglielmina di Württemberg, prima moglie dell'arciduca d'Austria Francesco d'Asburgo-Lorena e sorella di Maria Fëdorovna (cfr. cat. 51). A sostegno di questa seconda ipotesi depone il busto collocato all'estremità sinistra della composizione, le cui sembianze sembrano proprio quelle del futuro imperatore d'Austria. Potrebbe dunque trattarsi di un ritratto commemorativo realizzato *post mortem*, con i tratti del volto non ancora ben definiti essendo l'opera un bozzetto preparatorio.

Che l'effigiata appartenga a una stirpe reale è comunque confermato dalla presenza della corona alla sua destra e dalla foggia del seggio alle sue spalle, che ha tutto l'aspetto di un trono: si noti che lo schienale è sormontato da due putti dorati del tutto



simili a quelli collocati da Lampi sopra il trono di Caterina II (cat. 19).

Accanto al basamento del busto bronzeo è visibile un piccolo vaso di vetro contenente dei fiori recisi. Tra le corolle il pittore ha dipinto una maschera: è forse questa enigmatica presenza la chiave di lettura dell'opera?



101.

Ritratto di Tat'jana Jusupova nata Engelhardt
1795

olio su tela, 70 x 56,3 cm

iscrizioni: "P. Lampi pinxit ano 1795"

Indeks (Tadzikistan), Museo Storico Statale della Repubblica del Tadzikistan

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. ; 292; Rosati, 1893, p. 62; Wrangell, 1902, pp. 60, 63, ill.; Djagilev, 1905, n. 676; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 350; Rosati, 1925, p. 97; Rasmo, 1957, p. 30; Lo Gatto, 1991, p. 210, fig. 134; Casagrande, 2001a, pp. 85-86, fig. 84.

Tatjana Vasil'evna Engelhardt (1767-1840 oppure 1769-1841), sorella di Ekaterina Litta, sposò in prime nozze il principe Michajl Sergeevič Potëmkin, cugino del principe di Tauride. Rimasta vedova nel 1791, convolò a nuove nozze due anni dopo con il principe Nikolaj Jusupov, più volte effigiato da Lampi (cat. 52, 53).

Un suo raffinato ritratto ovale (cat. 101a), firmato da Jean-Louis Voille, si conserva all'Ermitage (Nemilova, 1986, p. 434, n. 338). Nel 1797 fu ritratta anche da Elisabeth Vigée Le Brun (Mikhaïlowitch, 1905-1909, I, 1905, n. 46). Il dipinto in esame apparve alla mostra di ritratti russi allestita a Pietroburgo nel 1902 dal barone Nikolaj Vrangell' e tre anni dopo fu esposto al Palazzo di Tauride. Nel 1911 lo stesso Vrangell' lo segnalava in proprietà del conte Ribeaupierre.

La giovane principessa è raffigurata a mezzo busto, con lo sguardo trasognato rivolto all'osservatore. Le spalle sono parzialmente ricoperte da una pelliccia, mentre sul petto risalta un cammeo. Una miniatura *d'après*, finora ritenuta autografa, si conserva alla Galleria Tret'jakov di Mosca (Pevzner, Sakharova, 1997, pp. 40-41, n. 45).



101a. Jean-Louis Voille, *Ritratto di Tat'jana Jusupova*. San Pietroburgo, Ermitage



102.

Ritratto di Tat'jana Jusupova nata Engelhardt
1792/1797

olio su tela, 72 x 58 cm

Kirov, Museo d'Arte, inv. H 158

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, IV, 1908, n. 206; Casagrande, 2001a, pp. 85, 86, fig. 65.

L'opera, illustrata nel 1908 da Nikolaj Michajlovič, è stata rintracciata da Alessandro Casagrande al museo di Kirov. L'effigiata si presenta a mezza figura, in vesti leggere, con un'acconciatura molto simile a quella visibile nel ritratto del 1795 (cat. 101) e con lo stesso cammeo. La principessa Jusupova ostenta un bracciale di perle e regge tra le mani un bassorilievo ovale, parzialmente ricoperto da un drappo. Il personaggio ivi raffigurato è stato identificato con il principe Grigorij Potëmkin, zio di Tatjana: si tratterebbe dunque di un omaggio reso dalla nipote al defunto condottiero.



102a. Elisabeth Vigée Le Brun, *Ritratto di Tat'jana Jusupova*, 1797. Tokyo, Fuji Art Museum



103.

Adorazione dei pastori

1794/1797 ca.

penna e inchiostro su carta, misure ignote
Char'kov (Ucraina), Museo dell'Università

Bibl.: Wérétennikoff, 1910, p. 26, ill.; Lo Gatto, 1991, p. 211, fig. 136.

Pubblicato senza commento da Vasilij Veretennikov nel 1910, il disegno è una delle rare opere grafiche di Lampi conservate in Russia. Si tratta quasi certamente di un'opera 'finita', non destinata a essere tradotta in pittura: un parallelo immediato è possibile con un disegno dello stesso soggetto conservato all'Albertina (Mich, 2001, pp. 122, 124, fig. 134). La composizione risente di modelli maratteschi e mengsiani, mentre il volo d'angeli in alto è un timido omaggio alla *Notte* di Correggio. Il disegno fu forse occasionato dalla frequentazione, da parte di Lampi, dell'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo.



104.

Ritratto di Andrea Francesco d'Altesty

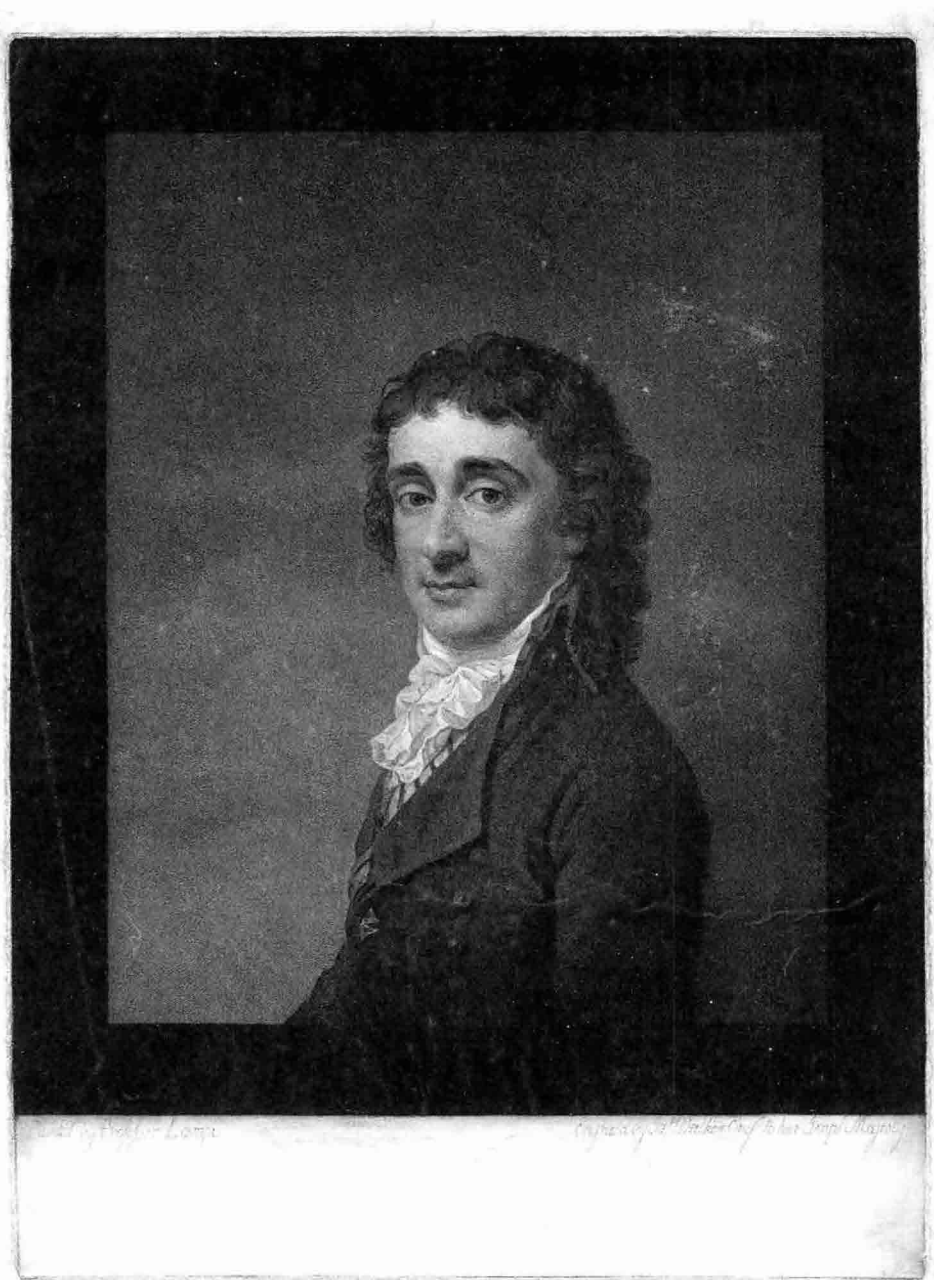
1792/1796 ca.

misure ignote
ubicazione ignota

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, I, 1886, p. 288, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 21; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 110; Wrangell, 1911, p. 47 e nota 360; "Starye Gody", luglio 1919, ill.; Rosati, 1925, p. 98; Casagrande, 2001a, pp. 78, 83, fig. 74; Tamburlini, 2004, pp. 211-213, 219, fig. 2.

Segretario personale di Platon Zubov, il cavaliere Andrea Francesco d'Altesty era un nobile dalmata, sulla cui vita ben poco si conosce. Nato a Ragusa (oggi Dubrovnik) nel 1766 da Giovanni Andrea e Maria Dubravizza, sposò in data imprecisata Maria Giuseppa baronessa de Gedda. Il suo nome è legato alla nascita della Biblioteca Civica di Udine, alla quale donò una parte della propria raccolta di libri. In età avanzata visse infatti in Friuli e morì a San Giorgio di Nogaro il 3 giugno 1851 (Tamburlini, 2004). Nel novembre del 1790 si trovava a Varsavia: l'architetto Giacomo Quarenghi gli scriveva infatti da Pietroburgo, il 29 di quel mese, pregandolo di informare l'ambasciatore russo Bulgakov della spedizione, attraverso l'Austria e la Polonia, di "alcune pitture all'incausto, che ho fatte fare a Roma per servizio di questa nostra Augustissima Imperatrice" (Zanella, 1988, pp. 225-226). Il ritratto è noto solamente attraverso un'incisione a mezzotinto di James Walker, realizzata certamente a Pietroburgo (cat. 104a). In calce alla parte figurata si leggono le segnature "Peint par le professeur Lampi." e "Gravé par James Walker.", oltre alla didascalia "André Francois d'Altesty". Il dipinto risultava disperso già nel 1911.

Il ritratto presenta un taglio del tutto informale. Vestito di una semplice marsina e senza parrucca, l'effigiato si staglia a mezzo busto contro un fondo neutro. L'immagine può ricordare, nella sua essenzialità, la ritrattistica davidiana di età rivoluzionaria.



104a. James Walker (da G. B. Lampi), *Ritratto di Andrea Francesco d'Altesty*, mezzotinto

105.

*Ritratto di Vera Zavadovskaja,
nata Apraksin, con il figlio*

1796

olio su tela, 108,3 x 88,3 cm

iscrizioni: "Pro. er Lampi pinxit"

Taškent (Uzbekistan), Museo d'arte
dell'Uzbekistan, inv. 964

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rovinskij, 1886-1889, IV, 1889, p. 288; Rosati, 1893, p. 62; Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906, n. 85, tav. LXIII; Rosati, 1925, p. 97; Rasmø, 1957, p. 30; Casa-grande, 2001a, pp. 84, 86, fig. 82.

Vera Apraksin (1768-1845) sposò il 30 aprile 1787 Pëtr Zavadovskij, pure effigiato da Lampi (cat. 40, 41). Nella tela in esame è raffigurata a tre quarti di figura, inguainata in un sontuoso abito di gala guarnito di perle, terminante sul petto in un doppio collo di pizzo. Il figlioletto – o forse la figliuola – accarezza con gesto delicato la guancia della madre, mentre con la destra prende una mela dal canestro di frutta che la contessa regge in grembo: un dettaglio, quest'ultimo, che è forse debitore della pittura di Murillo, all'epoca in gran voga anche in Russia.

Il dipinto è nominato per la prima volta nel 1803 da Friedrich von Adelung, che lo annoverava tra le opere meglio riuscite del pittore: "Unter die Bildnisse, welche Hr. Lampi am vorzüglichsten geglückt sind, gehört das der Gräfin Sawadoffsky mit ihrem Kinde". Pubblicato da Nikolaj Michajlovič nel 1906, allorché si trovava a Mosca nella collezione di "Mme S. Skvortzoff", è stato rintracciato da Alessandro Casagrande nelle collezioni del Museo d'arte della Repubblica Uzbeka. Un'altra versione pressoché identica si conserva al Museo di Ul'janovsk (cat. 105a).

Luigi Rosati, ricavando le notizie dal Rovinskij, datava il ritratto al 1796 e lo segnalava "nel palazzo della granduchessa Caterina Michaelowna in Pietroburgo".



105a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto della contessa Vera Zavadovskaja, nata Apraksin, con il figlio*. Ul'janovsk, Museo d'Arte



106.

Ritratto di Platon Aleksandrovič Zubov

1796

olio su tela, 274 x 208 cm

San Pietroburgo, Museo Statale Russo,
inv. Ж-5491

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Meusel, 1808, p. 548; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 329; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Rasmø, 1957, p. 30; Goldovskij, 1998, pp. 104-105, n. 234, ill.; Casagrande, 2001b, pp. 241, 242, fig. 175; Pancheri, 2004, p. 252.

Nel 1803 Friedrich von Adelung ricordava due ritratti di Zubov eseguiti da Lampi in Russia, "ein Mal als Kniestück und ein Mal in Lebensgröße". Quest'ultimo si conserva oggi nelle collezioni del Museo Statale Russo ed è attualmente esposto al Palazzo di Marmo. Fu acquistato nel 1901 per l'allora Museo di Alessandro III, insieme al suo *pendant* (cat. 107), che, essendo datato 1796, funge da termine cronologico anche per la tela in esame. Le due opere furono presumibilmente commissionate in occasione dell'elevazione di Platon al rango di principe col titolo di Altezza Serenissima (19 aprile 1796).

È uno dei più fastosi e imperiosi ritratti mai eseguiti dal pittore, che per immortalare l'ultimo favorito di Caterina II profuse al massimo grado le sue grandi doti mimetiche e la sua consumata abilità di regista. Il principe si presenta al centro di un aulico scenario aperto su un vasto paesaggio lontanante. Si distinguono un bastione a picco su un fiume, difeso da due cannoni e vari soldati, e una città fortificata nella foschia: un'allusione a terre di recente conquista, che l'osservatore è invitato a considerare da un punto di vista privilegiato, una sorta di loggia colonnata. Zubov indossa il parato dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato: l'ampio mantello scuro foderato di raso ricade dalle spalle lasciando intravedere l'elsa dello spadino, mentre due grandi nappe argentate pendono sul fianco opposto. Una lunga cravatta di pizzo, le calze ros-



106a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Platon Zubov*. Mosca, Galleria Statale Tret'jakov

se e i nastri annodati alle scarpe completano i dettagli di un abbigliamento oltremodo sfarzoso. L'effigiato si qualifica come favorito *en titre* di Caterina II recando sul petto un suo ritratto in miniatura, mentre un busto dorato della sovrana è collocato su un tavolino all'estremità destra della composizione. In primo piano a sinistra, sopra uno sgabello, si scorge il copricapo piumato dell'Ordine, mentre sulla destra, presso un mappamondo, il pavimento è ingombro di libri: si tratta di elementi compositivi che contribuiscono a conferire profondità alla scena. L'immagine è il frutto di un'audace e ben consapevole operazione autolebberativa, che forse non ha precedenti nella storia della ritrattistica di corte: la trasfigurazione in chiave fiabesca, grazie al favoloso abito da cerimonia, della realtà di un *parvenu* di vent'anni ammesso nell'alcova di una sovrana. Dal dipinto Lampi trasse almeno due repliche parziali, limitate al solo busto, che oggi si conservano rispettivamente alla Galleria Tret'jakov di Mosca (cat. 106a) e all'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo.



107.

Ritratto di Valerian Aleksandrovič Zubov
1796

olio su tela, 258 x 184 cm

iscrizioni: "Professorem Lampi. Faciebat / Anno 1796.", in basso sulla base della colonna

San Pietroburgo, Museo Statale Russo,
inv. Ж-5492

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Meusel, 1808, p. 548; Rosati, 1893, p. 64; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 324; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gibellino-Krasce-ninnikowa, 1938, p. 106; Rasmø, 1957, p. 30; Goldovskij, 1998, p. 104, n. 233, ill.; Casagrande, 2001c, pp. 280-281, cat. 52; Pancheri, 2004, p. 252.

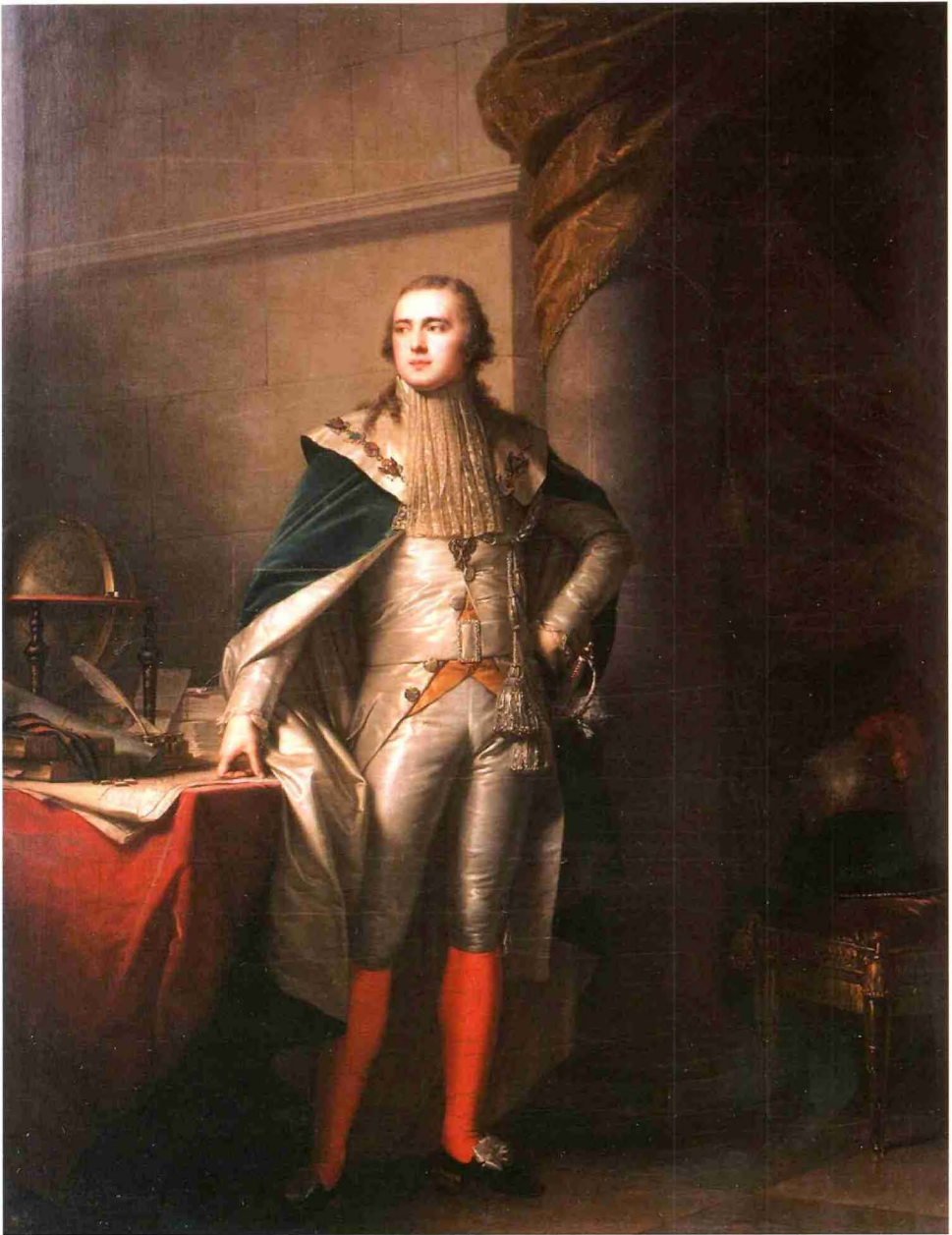
Nel 1803 Friedrich von Adelung, parlando dei ritratti di Platon Zubov eseguiti da Lampi in Russia, ricordava anche quello di suo fratello Valerian "in Lebensgröße". Si tratta dell'opera in esame, acquistata insieme al suo *pendant* (cat. 106) nel 1901 per il Museo di Alessandro III, oggi Museo Russo.

Valerian Aleksandrovič Zubov, nato nel 1771, era più giovane e più robusto di Platon, come ricorda Charles Masson nei suoi *Mémoires secrets sur la Russie*, aggiungendo che "le titre de libertin convient surtout à Valérien Zoubow, et à Pierre Soltykow, qui se livrèrent bientôt impunément à toutes sortes d'excès... C'est avec ces trois jeunes libertins, que Catherine, la vieille Catherine, passait les journées". Lo scrittore lo descrive peraltro come uomo "bon, franc et courageux", ricordando che aveva perso un piede durante la guerra in Polonia e che sulle stampelle condusse la guerra contro la Persia. "A la nouvelle de sa blessure, Catherine lui avoit envoyé son propre chirurgien, le cordon de St. André, le rang de général en chef, et 100 mille roubles pour les frais du pansement. Il en demanda encore 500 mille pour payer ses dettes" (Masson, 1800-1802, I, 1800, pp. 161, 175, 347).

Dopo la morte della zarina, di cui aveva condiviso l'alcova con il fratello Platon, si ritirò in Curlandia, dove era entrato in possesso di gran parte dei domini del decesso duca.

Nel dipinto in esame, certamente il più importante e fastoso tra quelli che lo raffigurano, Valerian Zubov si presenta come un uomo d'azione, in piedi e con la mano sinistra al fianco, mentre alle sue spalle si erge una colonna, simbolo della virtù della Fortezza. Alla sua destra, su un tavolo ricoperto da un drappo rosso sono affastellati libri, dispacci, carte militari, un mappamondo, un calamaio e la croce smaltata dell'Ordine di San Giorgio. Come il fratello, indossa il parato dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato, il cui cappello piumato è adagiato sopra uno sgabello, in penombra. Il gesto della mano destra sarà ripreso tre anni più tardi da Vladimir Borovikovskij nel *Ritratto del principe Aleksandr Kurakin* (San Pietroburgo, Museo Statale Russo), mentre Lampi lo riproporrà in due ritratti dell'imperatore d'Austria Francesco I (Pancheri, 2001b, pp. 98-99, 103, 106, 107, figg. 100, 112).

Appena venticinquenne, questo creato di Caterina II espone alla posterità un viso già appesantito e percorso da un'ombra di sofferenza, certo cagionata dalla menomazione subita alla gamba: un *handicap* che il pittore non ha voluto del tutto eludere nella resa particolarmente statica della posa.



108.

Ritratto dell'imperatrice Maria Fëdorovna
1797

olio su tela, 111 x 95,5 cm

iscrizioni: "Professor Lampi 1797"

Ludwigsburg, Residenzschloss,

inv. KRG 734

Bibl.: Müller, Klunzinger, 1860, p. 547; Tschudi, 1906, p. XLVII, ill. a p. 14; *Jahrhundert-Ausstellung*, 1914, p. 91, cat. 324; Biermann, 1914, II, pp. XXIX, 400, fig. 673; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Osborn, 1929, pp. 438, 632; *Führer*, 1932, p. 8; Singer, 1937-1938, III, 1938, p. 209, n. 23183; Rasmo, 1957, p. 30; Casagrande, 2001a, pp. 88, 89, fig. 91; Pancheri, 2006, pp. 38-39, fig. 1.

L'imperatrice Maria Fëdorovna, moglie di Paolo I, è raffigurata assisa, con un ventaglio chiuso nella destra e il ritratto in miniatura del marito sul seno, mentre sull'abito sono appuntate la stella e la gran croce dell'Ordine di Santa Caterina. Alle sue spalle un cortinaggio si apre alla base di una colonna, mentre alla sua destra è collocato un vaso bronzeo ricolmo di rose. Il dipinto si conservava, fino alla seconda guerra mondiale, nel Palazzo Reale di Stoccarda, dove era giunto evidentemente come omaggio della neo-imperatrice di Russia alla propria famiglia di origine, i Württemberg-Mömpelgard. La sua esposizione alla Nationalgalerie di Berlino nel 1906 e nuovamente a Darmstadt nel 1914 suscitò l'interesse di storici dell'arte come Georg Biermann e Max Osborn, che inclusero l'opera nelle loro trattazioni sulla pittura rococò in Germania, operando così una palese forzatura.

Una replica parziale apparve a Londra all'asta di Sotheby's del 16 dicembre 1981 (*Fine Old Master Paintings*, pp. 16, 17, lot 15, fig. 14). Evidentemente rimasta invenduta, ricomparve all'asta del 17 febbraio successivo (*Fine Old Master Paintings and Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Century British Paintings*, p. 32, lot 35).



108a. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto dell'imperatrice Maria Fëdorovna*, post 1797. Già Londra, asta Sotheby's (1982)

Fu successivamente segnalata da Adriano Cera in collezione privata inglese (cat. 108a). Altre versioni molto simili si conservano al Museo Statale di Archangel'skoe e allo Hillwood Museum di Washington D.C. (Pask, 1992, p. 48, fig. 5).

Numerosissime le copie: una si trova all'Ermitage (inv. 588, olio su tela, 74 x 57 cm), un'altra al Museo della Cattedrale nella città di Arcangelo.

Nella quadreria del castello di Jever si conserva una copia eseguita nel 1840 dal pittore Carl Baumbach (Siems, 2005, p. 16, ill.). In tempi recenti una copia antica è pervenuta alle collezioni del Museo "Giovanni Paolo II" di Cracovia.



109.

Ritratto dell'imperatrice Maria Fëdorovna
post 1797

olio su tela, 71,5 x 57,5 cm

Oldenburg (Germania), Landesmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte, inv. LMO
14001

Bibl.: inedito.

Il dipinto, finora ignorato dalla critica, costituisce una replica in formato ridotto – forse parzialmente autografa – del ritratto di Maria Fëdorovna oggi a Ludwigsburg (cat. 108). Rispetto al prototipo il ritratto in esame presenta alcune varianti: l'effigiata si staglia contro un fondo scuro indistinto e reca sul corsetto la stella dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato, mentre il medaglione con l'effigie in miniatura del marito è assente.

Il ritratto va identificato, con ogni probabilità, con quello che il repertorio di Hans Wolfgang Singer segnalava nella collezione dei granduchi di Oldenburg (Singer, 1937-1938, III, 1938, p. 209, n. 23184).

La presenza dell'opera nella città di Oldenburg si spiega agevolmente alla luce dei legami dinastici che legavano il trono di Russia al ducato tedesco: e gioverà ricordare che il duca Peter Friedrich Ludwig (1755-1829), cugino di Caterina II, sposò Friederike di Württemberg-Mömpelgard, sorella di Maria Fëdorovna (Hübner, 2001, p. 548).

Presso la Fondation Tatiana Zoubov di Ginevra è esposta una modesta copia con varianti, firmata e datata "Lampi filius / pinxit 1798." (cat. 109a). La tela (inv. 167, 76 x 58 cm) comparve a un'asta viennese nel 1928 (302. Kunstauktion C. J. Wawra, 26.11.1928, lotto 18) e fu successivamente pubblicata da Heinrich Fuchs, il quale, tuttavia, non ne riconobbe il soggetto (Fuchs, 1973, fig. 10).



109a. Giovanni Battista Lampi junior, *Ritratto dell'imperatrice Maria Fëdorovna*, 1798. Ginevra, Musée Fondation Tatiana Zoubov

110.

Ritratto di Paolo I di Russia

1796/1797 ca.

tecnica e misure ignote

ubicazione ignota

Bibl.: Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1437, nn. 66, 67; Wassiltschikoff, 1875, II, pp. 50-51; Casagrande, 2001a, pp. 87-88, fig. 89.

Il ritratto è documentato da due incisioni *d'après*, una realizzata nel 1800 da Francesco Bartolozzi e l'altra due anni dopo dal berlinese Wilhelm Arndt. Entrambe presentano l'effigiato a mezzo busto. La prima reca le seguenti diciture: "Lampie. [sic] P."; "F. Bartolozzi sculps."; "Paul. / Emperor of all the Russias / From the Original in the Possession of His Ex: Generallissimo / Count Alexi Orlov Chesmensky To whom it is most Humbly / Dedicated &c. &c. &c. / Published as the Act directs 1st March 1800 by Charles Townley / London.". La seconda fu pubblicata come illustrazione nella biografia dello zar dal titolo *Paul der Erste. Eine Historische Skizze*, apparsa anonima a Lipsia nel 1802, e reca le scritte "Lampie [sic] del." e "W. Arndt sc." lungo i margini inferiori dell'ovato e, in calce, "Paul I. / Kaiser von Russland" (cat. 110a). L'immagine, racchiusa in una finta cornice a perline, fa pensare a una miniatura, come quella visibile nel ritratto di Maria Fëdorovna a Ludwigsburg (cat. 108).

Le modalità di indicazione del nome dell'ideatore, nonché l'esecuzione di entrambe le matrici in date posteriori al soggiorno di Lampi senior a Pietroburgo, lasciano aperta la possibilità che il modello utilizzato dagli incisori fosse in realtà un dipinto di Lampi junior, di cui è noto almeno un ritratto a olio dello zar (Stoccolma, Museo Nazionale). Rimane da chiarire anche la paternità del dipinto oggi a Ginevra, Musée Fondation Tatiana Zoubov (cat. 110b), che fu reso noto nel 1978 come opera di Giovanni Battista Lampi senior (Freuler, Natale, 1978, p. 232, cat. R. 35).



PAUL I.
Kaiser von Russland

110a. Wilhelm Arndt (da G. B. Lampi), *Ritratto di Paolo I di Russia*, incisione, 1802



110b. Giovanni Battista Lampi junior (?), *Ritratto di Paolo I di Russia*. Ginevra, Musée Fondation Tatiana Zoubov

111.

Ritratto di Gustavo IV Adolfo re di Svezia
1796-1797

olio su tela, 72 x 59 cm

iscrizioni: "Lampi fecit.", in basso a sinistra
Stoccolma, Nationalmuseum (Gripsholm,
Svenska Porträttarkivet), inv. 3334

Bibl.: Füeßli, 1802, p. 77; Adelung, 1803b,
p. 826; Böckh, 1825, p. 425; Rosati, 1893,
pp. 63, 79; Rosati, 1925, pp. 98, 108; Ras-
smo, 1957, p. 31; Casagrande, 2001a, p.
86, fig. 86; Pancheri, 2004, p. 252.

Hans Rudolph Füeßli colloca un "ritratto
del re di Svezia" tra le opere abbozzate da
Lampi a Pietroburgo e portate a termine a
Vienna, dopo il suo definitivo rientro dal-
la Russia. Si tratta della tela in esame, che
il pittore iniziò a dipingere nell'estate del
1796, in occasione della visita di Gustavo
IV Adolfo nella capitale russa (agosto-set-
tembre 1796), e che fu terminata a Vienna,
probabilmente entro l'anno successivo,
dato che nella segnatura non compare il ti-
tolo di cavaliere.

Nel 1796 Gustavo IV Adolfo (1778-1837)
contava diciotto anni: durante la sua visita
a Pietroburgo era accompagnato dal re-
gente suo zio, il duca di Sudermania, che
sarà anch'esso immortalato da Lampi (cat.
113). Scopo del viaggio era il fidanzamento
del sovrano con la granduchessa Alessandra
(cat. 34), nipote di Caterina. L'ambiziosa
operazione diplomatica non andrà in por-
to a causa del rifiuto, da parte della zarina,
della condizione posta dagli svedesi: la con-
versione al luteranesimo della futura sposa.
"L'abito nero alla svedese del re e i capelli
che gli spiovono sulle spalle conferiscono,
alla sua nobiltà, un'aria cavalleresca", scri-
ve nelle sue memorie la contessa Golovina
(cit. da Troyat, 1979, p. 497): è esattamente
quanto vediamo nel ritratto di Lampi, che
ha fissato sulla tela il volto esangue del gio-
vane e sfortunato sovrano, caratterizzato da
grandi occhi languidi, labbra carnose e una
folta chioma. Sul petto della marsina nera
risalta la stella dell'Ordine dei Serafini, mas-



111a. Giovanni Battista Lampi, *Abbozzo per il ritratto di Gustavo IV Adolfo*. Płock (Polonia), Museo Diocesano

sima onorificenza della monarchia svedese.
L'opera in esame è quella un tempo con-
servata al Castello Reale di Dresda. Un in-
ventario dattiloscritto della collezione del
"Verein Haus Wettin Albertinische Linie",
che aveva sede nel castello di Moritzburg in
Sassonia, stilato nel 1928, menziona il di-
pinto e ne riporta le misure e la segnatura,
assegnando a Lampi anche il *pendant* raffi-
gurante la regina Federica (comunicazione
scritta di Georg J. M. Weber). La paternità
del secondo ritratto è però incerta.

Nell'atto di donazione di parte della sua
collezione al figlio maggiore, redatto a Vien-
na il 24 febbraio 1825, Lampi menziona tra
le altre opere "1 Bruststück des entthron-
ten König von Schweden von mir gem."
(Hajdecki, 1914, p. 35). Un inedito bozzet-
to preparatorio (cat. 111a) si conserva nelle
collezioni del Museo Diocesano di Płock
in Polonia (olio su tela, 55 x 49 cm). Il mi-
niaturista viennese Jakob Conrad Bodemer
(Nöttingen, 1777-Vienna, 1824) esponeva
alla mostra accademica del 1813 una minia-
tura su smalto raffigurante il re di Svezia,
d'après Lampi (Leisching, 1907, p. 148).



112.

Ritratto di Gustavo IV Adolfo re di Svezia

post 1797

olio su tela, 65,3 x 54,2 cm

Brno, Moravská Galerie, inv. Z 1648

Bibl.: Kačer, 1993, s.p., cat. 21, ill.; Casagrande, 2001a, pp. 86-87, fig. 87.

Il dipinto è stato erroneamente identificato come ritratto del duca Amand Luois, sulla base di una scritta apposta a tergo. Si tratta invece di una replica con varianti del ritratto del re di Svezia Gustavo IV Adolfo eseguito da Lampi nel biennio 1796-1797 (cat. 111).

Una copia coeva di quest'ultima versione (cat. 112a) comparve nel 1980 a un'asta viennese del Dorotheum, con la generica denominazione "Herrenporträt" (Dorotheum, asta 448, lotto 78). Nel catalogo d'asta l'opera è assegnata a Giovanni Battista Lampi junior.



112a. Copia da Giovanni Battista, Lampi, *Ritratto di Gustavo IV Adolfo*. Già Vienna, asta Dorotheum

*Ritratto del duca di Sudermania
(Carlo XIII re di Svezia)*

1796-1799

olio su tela, misure non rilevate
Stoccolma, Palazzo Reale

Bibl.: Füeßli, 1802, p. 77; Acerbi, 1804, p. 211; *Lexikon*, 1808, p. 665; Böckh, 1825, p. 425; Rosati, 1893, p. 70; Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 22, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 111, ill.; Rosati, 1925, pp. 108-109; Rasmo, 1957, p. 31; Sattel Bernardini, 1996, p. 683; Mazzocca, 2001, p. 17.

Nel 1802 Hans Rudolph Füeßli menzionava i ritratti “des Herzogs und der Herzoginn von Südermanland” tra i ritratti abbozzati da Lampi a Pietroburgo e portati a termine a Vienna. Due anni dopo Giuseppe Acerbi li descriveva nell’edizione francese delle sue memorie di viaggio in Scandinavia: “Le duc et la duchesse de Sudermanie, étant à Vienne, se firent peindre par cet artiste, et envoyèrent ces tableaux à l’exposition de Stockolm. Quoique tout indique dans ce travail la précipitation, on peut assurer que ces deux portraits éclipsèrent tous les autres, et mirent en évidence l’extreme différence qui existe entre la touche du Midi et celle du Nord. Il règne dans ces deux tableaux une noble majesté et une heureuse imitation de la nature, la composition en est agréable, le coloris vif, et l’effet vrai; le clair obscur en est bien entendu, le figures tournent bien; la touche de pinceau est exprimée avec cette exactitude qui décèle le véritable artiste”. Nel 1808 anche l’*Allgemeines Künstlerlexikon* menzionava “zwey vortreffliche Bildnisse, welche dieser, unsers Wissens (1807.) noch lebende Künstler von dem Herzog und der Herzogin von Südermannland, während ihrem Aufenthalte zu Wien malte, und die nachwärts in Stockholm öffentlich ausgestellt wurden”.

Carlo Bernadotte duca di Sudermania (Södermanland) nacque a Riddarholmen nel 1748. Il 7 luglio 1774 sposò la cugina Hedwig Elisabeth Charlotte von Holstein-



Gottorp (1759-1818). Dopo l’assassinio di suo fratello, il re Gustavo III di Svezia, assunse la reggenza fino alla maggiore età del nipote Gustavo IV Adolfo (novembre 1796). Deposto quest’ultimo nel 1809, fu proclamato re col nome di Carlo XIII. Nel 1814 assunse anche la corona di Norvegia col nome di Carlo II. Morì il 5 febbraio 1818. Il ritratto del duca va identificato con il dipinto segnalato nel castello di Rosenborg da Raymond Fournier-Sarlovèze, ora nella Galleria Bernadotte del Palazzo Reale di Stoccolma: il reggente di Svezia vi è raffigurato a mezza figura, nell’uniforme di grande ammiraglio e “avec un énorme porte-voix sous le bras”. Nicolò Rasmo datava la copia di tele al 1800, che come ci assicura l’Acerbi furono eseguite a Vienna, dove i coniugi Bernadotte sono documentati l’anno precedente. Rosati attribuiva alla loro favorevole accoglienza la nomina di Lampi a membro d’onore dell’Accademia di Belle Arti di Stoccolma, avvenuta il 18 gennaio 1800, e ricordava la loro esposizione in pubblico nel 1807.

114.

Bozzetto per il ritratto di Platon Zubov

1802 ca.

olio su tela, 65 x 52 cm

Vienna, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, inv. 295

Bibl.: Eigenberger, 1927, p. 223; Trnek, 1989, p. 137; Casagrande, 2001c, pp. 300-301, cat. 56.

Approdato alle raccolte dell'Accademia di Vienna nel 1822 con il lascito del conte Anton von Lamberg-Sprinzenstein, uno dei massimi collezionisti austriaci dell'età neoclassica, il dipinto è sempre stato indicato genericamente come "Bildnis eines Feldherrn". Nel 1927 Robert Eigenberger ricordava tuttavia che negli elenchi della collezione Lamberg l'opera era registrata, sotto il nome "Lampi", come "Bildnis eines russischen Generals". Solo in occasione della sua esposizione alla mostra del 2001 Alessandro Casagrande chiarì che si trattava del bozzetto per il ritratto di Platon Zubov realizzato a Vienna nel 1802 (cat. 115). In quella stessa occasione lo studioso identificava l'opera in esame con uno dei bozzetti nominati nel testamento del pittore del 1825, ipotesi evidentemente da rigettare in quanto a quella data, come si è detto, il dipinto si trovava già all'Accademia.

L'immagine corrisponde in ogni dettaglio alla redazione finale, a eccezione del volto, che non presenta i tratti somatici del principe Zubov. Esso va dunque considerato un'immagine convenzionale e non un ritratto propriamente detto.

Una possibile fonte iconografica va individuata in un dipinto realizzato per la corte russa intorno al 1765, il *Ritratto del granduca Paolo Petrovič* di Stefano Torelli (Graziani, 2005, pp. 158-159, 161, 291-292, n. 77, fig. 81): in esso infatti lo zarevič è raffigurato stante, in alta uniforme militare, in compagnia di un paggio moro che gli regge l'elmo, a pochi passi dalla riva del mare, mentre in lontananza si scorge un veliero (cat. 114a).



114a. Stefano Torelli, *Ritratto del granduca Paolo Petrovič*, ca.1765. San Pietroburgo, Ermitage



115.

Ritratto di Platon Aleksandrovič Zubov
1802

olio su tela, 326 x 250 cm

iscrizioni: "J. B. de Lampi S.R.I. / Eques.
Fecit. A° 1802.", in basso a destra sulla
pietra

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 9550

Bibl.: Füeßli, 1802, p. 77; *Lexikon*, 1808,
p. 665; Rosati, 1893, p. 70; Mikhaïlowitch,
1905-1909, V, 1909, n. 50, tav. L; Rosati,
1925, p. 109; Rasmo, 1957, p. 31; Casa-
grande, 2001c, pp. 300-301, cat. 56; Pan-
cheri, 2004, p. 253.

Il dipinto – il più grande mai realizzato dal
pittore – è ricordato per la prima volta da
Hans Rudolph Füeßli nel 1802 e dunque
a brevissima distanza di tempo dalla sua
ultimazione. Secondo l'*Allgemeines Kün-
stlerlexikon* del 1808, quale compenso per
l'opera Lampi avrebbe ricevuto l'incredi-
bile somma di duemila luigi d'oro: "Um
1803. sandte er nach St. Petersburg das
Bildnis des Fürsten Subow in Lebensgröße,
welches derselbe – unglaublich zu hören!
mit zweytausend Louis d'or bezahlt ha-
ben soll". Il ritratto fu illustrato nel 1909
dal granduca Nikolaj Michajlovič, allorché
si trovava nella sua collezione personale.
Si conserva all'Ermitage dal 1950. Nicolò
Rasmo, travisando il dettato delle fonti, lo
datava erroneamente al 1803.

Dopo l'assassinio di Paolo I, cui aveva
preso parte in prima persona, Platon Zu-
bov era tornato in auge alla corte russa e
il dipinto in esame suggella questa sua ri-
vincita. Tra le cariche militari rivestite dal
principe durante gli ultimi anni dell'età
cateriniana vi era quella di capitano della
flotta del Mar Nero: a questa dignità fa
probabilmente riferimento l'ambientazio-
ne del ritratto, dove sullo sfondo è visibile
un veliero da guerra a due alberi che sta
cannoneggiando un invisibile nemico. L'u-
niforme rossa è però quella di generale in
capo dell'artiglieria, grado a cui allude an-
che il cannone.

Il principe è raffigurato stante al centro del-
la composizione, in un atteggiamento impe-
rioso, sottolineato dallo sguardo altezzoso e
dalla gestualità delle braccia e delle mani:
la destra stringe il bastone del comando, la
sinistra si appoggia all'elsa della sciabola.
Ad animare la scena concorre l'impennarsi
del destriero bianco sulla sinistra, mentre la
bandiera ricadente dall'asta offre al pittore
l'occasione di cimentarsi in un impeccabi-
le esercizio di panneggio. Noto anche
l'insolita 'natura morta' costituita dai tam-
buri adagiati ai piedi del generale, guarniti
di drappi viola e nappe dorate.

Oltre alle insegne degli Ordini di Sant'An-
drea il Primo Chiamato e di San Vladimiro
di prima classe, sulla divisa è appuntato il
ritratto in miniatura di Caterina II, in segno
di riconoscenza nei confronti della defun-
ta imperatrice: un dettaglio che induce a
considerare il dipinto, nonostante la data
di realizzazione, un'ultima epifania dei fasti
artistici dell'età cateriniana.

Nel concepire questo nuovo ritratto di Pla-
ton Zubov – l'ultimo di un'incalzante serie
– Lampi ripropose un motivo già utilizza-
to nel 1786 nel perduto ritratto dell'allora
arciduca d'Austria Francesco, nel quale
compariva un ufficiale in atto di esibire
all'effigiato "un superbo cavallo baio scuro
con crini bianchi, da cavalcarsi non ostante
l'aria bizzarra e feroce".

La figura del servitore moro è mutuata, ol-
tre che dal già citato ritratto dello zarevič di
Stefano Torelli (cat. 114a), dalla ritrattisti-
ca d'apparato di Hyacinthe Rigaud. Que-
sti rimandi confermano la propensione di
Lampi a collocarsi consapevolmente su una
linea di continuità con la pittura di corte di
antico regime, anche se questa poteva appa-
rire, già agli occhi dei suoi contemporanei,
una scelta compiuta fuori tempo massimo.



116.

Ritratto di Boris Golycyn

1801/1806 ca.

olio su tela, 73 x 61 cm

San Pietroburgo, Ermitage, inv. GE 5313

Bibl.: Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rosati, 1893, p. 73; Djagilev, 1905, n. 675; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 335; Rosati, 1925, p. 113; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Gibellino-Kraseninnicowa, 1938, p. 106; Rasmø, 1957, p. 32; Cat. Ermitage, 1958, p. 366; Cat. Ermitage, 1981, p. 235; Nikulin, 1987, p. 477, n. 405.

Tra le personalità ritratte da Lampi a Vienna dopo il suo ritorno dalla Russia, elencate da Franz Heinrich Böckh "secondo l'ordine di commissione", figura un principe "Galizin". Il ritratto si colloca tra il 1801 e il 1806, poiché è menzionato dopo quello del borgomastro di Vienna Stephan von Wohlleben e prima di quello di Antonio Canova, entrambi firmati e datati.

L'opera citata da Böckh viene identificata in questa sede con il ritratto del principe Boris Golycyn conservato all'Ermitage. Le perplessità in merito alla sua autografia manifestate dalla critica russa e in particolare da Nikolaj Nikulin – che notava come alcune insegne cavalleresche fossero state conferite all'effigiato solo dopo il 1797 – sono ben comprensibili se si tiene conto dello scarto cronologico esistente con la produzione pietroburghese dell'artista. Il dipinto in esame non appartiene infatti al periodo russo di Lampi, ma al decennio successivo, quando il suo stile muta profondamente e si adegua ai cambiamenti della moda avvenuti durante la stagione delle guerre napoleoniche: si noti, ad esempio, che Golycyn non indossa la parrucca ed esibisce dei folti favoriti. Anche l'età che dimostra, fra i trenta e i quarant'anni, corrisponde alla datazione qui indicata. Su queste basi va respinta la proposta di assegnare l'opera al catalogo di Giovanni Battista junior, avanzata da Nikulin, che ignorava l'indicazione del Böckh.

Boris Andreevič Golcyn (1766-1822) partecipò alla guerra russo-svedese del 1788-90 e fu in servizio per tutta la vita nell'esercito russo. Nel 1812 comandava l'armata della provincia di Vladimir (Nikulin, 1987). Lampi lo ha raffigurato a mezzo busto, entro un ovato, rivolto di tre quarti verso destra e con lo sguardo diretto all'osservatore. Il volto è intensamente illuminato da sinistra, mentre sul paesaggio alle sue spalle, reso a rapide pennellate, incombe un cielo crepuscolare di gusto già pienamente romantico. Il principe indossa la divisa bianca dei corazzieri e ostenta sul petto le croci di Sant'Anna, di San Giovanni di Gerusalemme e di San Vladimiro. La fascia di seta rossa è quella dell'Ordine di Sant'Alessandro Nevskij.

Il dipinto pervenne all'Ermitage nel 1919 dalla collezione A. K. Rudanovskij, mentre nel 1905 risultava di proprietà della principessa E. A. Golycyna a San Pietroburgo. Nikolaj Vrangell lo citava come esempio di ritratto non convenzionale e psicologicamente profondo.



117.

*Ritratto di Ekaterina Nicolaëv'na
Lubomirska nata Tolstoj con il fratello*
1806

olio su tela, misure ignote

Già Parigi, collezione C. Lubomirsky

Bibl.: Bertuch, 1808-1810, II, 1810, pp. 41-43; Mikhaïlowitch, 1905-1909, V, 1909, n. 167, tav. LXXIX; Casagrande, 2001a, pp. 89-90, fig. 94.

Nel proprio diario di viaggio pubblicato a Weimar tra il 1808 e il 1810, il pubblicista tedesco Carl Bertuch riferisce di una visita da lui effettuata nei primi mesi del 1806, in compagnia di tale signor von Brenner, all'abitazione di Lampi nel sobborgo di Leopoldstadt a Vienna. Il pittore non era in casa ma i due furono ricevuti cordialmente dal figlio, Giovanni Battista junior, che fece loro visitare l'*atelier* del padre: "Hier sahen wir eine größere Portraitgruppe allegorisch behandelt, – eine Gräfin Tolstoj mit ihrem Bruder. Die junge Gräfin, durch Attribute als Tugend bezeichnet, sitzt in einer felsigen Gegend. Vor ihr ruht der kleine blondlockige Bruder mit Lilienstängel und Lamm als Umschuld; die Tugend ist im Begriff, ihn mit Lorbeer zu bekränzen".

L'accurata descrizione consente di identificare l'opera con un ritratto oggi di ubicazione ignota, ma che fu pubblicato nel 1909 dal granduca Nikolaj Michajlovič, con la denominazione "la Princesse Catherine Nikolaevna Lubomirsky" e l'indicazione "Peint par Lampi fils". All'epoca la tela si trovava a Parigi presso "la princesse C. Lubomirsky". Nella scheda l'autore tracciava un breve profilo biografico dell'effigiata: figlia del gran maresciallo conte Nikolaj Aleksandrovič Tolstoj, il compagno preferito del futuro imperatore Alessandro I, e della principessa Anna Bariatinskij, amica dell'imperatrice Elisabetta Alekseevna, Ekaterina Nicolaëv'na (1789-1870) crebbe nell'ambiente della corte imperiale. Sposò il principe polacco



Constantin Lubomirsky (1786-1870) dal quale ebbe un figlio, Sigismund, nato il 26 novembre 1822.

Il dipinto in esame risale dunque a un soggiorno viennese della giovane contessa e la raffigura all'età di circa diciassette anni, in compagnia del fratellino. L'effigiata siede su un masso di pietra all'ombra di folti alberi, rivolgendo all'osservatore il bel viso dagli occhi a mandorla. Una lancia appoggiata alla sua sinistra la qualifica come personificazione della Virtù, e in questa veste ella si appresta a coronare d'alloro il bambino, che uno stelo di gigli bianchi identifica come l'Innocenza.

La restituzione del dipinto al catalogo di Lampi padre, già proposta da Alessandro Casagrande su base stilistica, trova piena conferma nella testimonianza del Bertuch, che ne fornisce anche le esatte coordinate cronologiche.

118.

Ritratto di una baronessa Aleksinova

1807

olio su tela, 76 x 62,5 cm

iscrizioni: "Cavalieri de Lampi Pinxit

Anno 1807"

già Vienna, casa d'aste A. Kende (1917)

Bibl.: Fuchs, 1973, tav. 8.

Il dipinto apparve a un'asta di Kende a Vienna il 24 novembre 1917 (37. Kunstauktion, lotto 672) e fu illustrato nel relativo catalogo. Da allora se ne sono perdute le tracce.

La firma e il millesimo apposti alla tela ci assicurano trattarsi di un lavoro eseguito a Vienna, mentre l'identificazione dell'effigiata proposta al momento dell'asta – una baronessa Aleksinova, dama di corte dello zar Alessandro I – induce a collocare l'opera nel novero dei ritratti eseguiti dal pittore per conto dell'aristocrazia russa di passaggio per la capitale austriaca.

Dal punto di vista compositivo il dipinto ricorda alcune effigi muliebri realizzate da Lampi nel periodo 1788-1791, come il *Ritratto di Józefa Massalska* del Museo Nazionale di Varsavia o il *Ritratto di dama in veste di Diana* del Castello del Buonconsiglio di Trento, mentre la presenza del canestro di rose evoca alla memoria il *Ritratto della contessa Ekaterina Samojlova* dell'Ermitage, risalente al 1794 (cat. 56). Nell'opera in esame, tuttavia, si avverte un cambiamento di clima, con un parziale abbandono dello sfumato a favore di una resa più porcellanata degli incarnati. A ciò si aggiunga il sopraggiunto cambiamento della moda, con l'adozione del peplo neoclassico e la rinuncia alla cotonatura della chioma e all'uso della cipria.



119.

Ritratto di Aleksandr Borisovič Kurakin
1808

olio su tela, misure ignote

iscrizioni: "TEMPLVM IANI CLAVSVM", sull'architrave del tempio; "PAX TILSIT. / 25. IVNI. / 7 JVLI. 1807.", sul piatto del diploma

Ubicazione ignota

Bibl.: Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rosati, 1893, p. 73; Rosati, 1925, p. 113, ill.; Schmidt, 1928, p. 276; Gibellino-Krasceninnicowa, 1938, p. 106; Rasmø, 1957, p. 31; Casa-grande, 2001a, p. 89.

Il ritratto fu realizzato dopo il trasferimento del principe Kurakin a Vienna, dove nel 1806 prese temporaneamente il posto del conte Andrej Razumovskij (cat. 124) nell'ufficio di ambasciatore di Russia. L'effigiato è collocato in piedi al centro della composizione, davanti a una coppia di colonne parzialmente occultate da un ampio cortinaggio: alla sua sinistra un tavolo ricoperto da un drappo frangiato ospita una statua femminile all'antica recante una lancia e un ramoscello d'ulivo, attributi della Pace; un diploma finemente rilegato con il testo del trattato di pace di Tilsit e due croci onorifiche con le relative fasce. Con un gesto della mano destra l'ambasciatore accenna a un edificio tetrastilo corinzio che un'iscrizione latina designa come Tempio di Giano. In primo piano su uno sgabello sono adagiati un bicornio, una sciabola e un paio di guanti. Kurakin si presenta dunque come l'artefice del trattato di pace tra Francia e Russia siglato il 7 luglio 1807 a Tilsit (l'attuale Sovetsk), cittadina al confine tra la Prussia Orientale e la Lituania, che fu teatro dello storico incontro tra Napoleone e Alessandro. Il Böckh ricorda un ritratto "in Lebensgröße" del principe Kurakin. Si tratta dell'opera documentata dall'incisione di Vincenz Kininger, realizzata a Vienna nel 1809 (cat. 119a), mentre una replica autografa in formato ridotto, firmata 1808,

si trova allo Stadtmuseum di Berlino (cat. 120). Al Museo di Jaroslavl' si conserva una copia fedele (olio su tela, 252 x 178 cm) firmata e datata "Eques Lampi filius pinxit. 1811".

La stampa reca le diciture "Peint par Chevalier I. B. Lampi. / Gravé à Vienne par V. G. Kininger 1809" e la didascalia "Alexandre – prince Kourakin / Conseiller privé actuel de la première Classe Membre du – Conseil d'Etat, Sénateur, Chancelier de tous les Ordres de Russie Chambellan actuel de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies, - son Ambassadeur Extraordinaire et Plénipotentiaire à Vienne et à Paris / Chevalier des Ordres de Saint André, de Saint Alexandre Nevsky, Grand Croix de celui de St. Anne de la première / Classe, Bailli de l'Ordre de Saint Jean de Jerusalem, Grand Cordon de la Legion d'honneur de France, Chevalier des Ordres de Danemark de l'Elephant, de Daneborg / et de l'Union parfaite, Chevalier des Ordres de l'Aigle noir, et de l'Aigle rouge de Prusse, de celui de Saint Hubert de Bavière. &. &.".

Il principe era stato ritratto in gioventù dallo svedese Alexander Roslin e dal britannico Richard Brompton (Golombiewski, 1911). Dopo la sua ascesa alle più alte cariche del gabinetto imperiale, molti altri pittori si cimentarono con la sue effigie: Vigée Le Brun lo ritrasse due volte a Pietroburgo nel 1797 e Ludwig Guttenbrunn a Mosca nel 1801 (cfr. Nemilova, 1986, p. 416, n. 321; Nikulin, 1987, p. 458, n. 389). Poco dopo Vladimir Borovikovskij lo immortalò in un fastoso ritratto a tutta altezza oggi conservato alla Galleria Tret'jakov di Mosca. A Parigi, fu effigiato dal pittore francese Jean-Baptiste Regnault, in un dipinto riprodotto a stampa nel 1812 da Nikolaj Utkin (Miroľjubova, 1990, p. 309, cat. 230). Il ritratto di Lampi si colloca dunque all'interno di una variegata iconografia, ma primeggia per solennità e imponenza. Lo schema compositivo, la gestualità e le presenze simboliche sono ancora le stesse del ritratto del cancelliere austriaco Kaunitz, dipinto da Lampi oltre vent'anni prima.



119a. Vincenz Kininger (da G. B. Lampi), *Ritratto di Aleksandr Kurakin*, mezzotinto, 1809

120.

Ritratto di Aleksandr Borisovič Kurakin

1808

olio su tela, 160 x 126 cm

iscrizioni: "TEMPLVM IANI CLAVSVM",
sull'architrave del tempio; "PAX TILSIT. /
25. IVNI. / 7 JVLI. 1807.", sul piatto del
diploma; "Peint par Chevalier / de Lampi
A: 1808", in basso a sinistra

Berlino, Stadtmuseum, inv. GEM 69/35

Bibl.: Schweers, 1982, p. 529; Casagrande,
2001a, p. 89, fig. 92; Pancheri, 2001d, p.
287; Pancheri, 2004, p. 253.

Il dipinto costituisce una replica parziale e con varianti dell'esemplare inciso da Vincenz Kininger e copiato nel 1811 da Giovanni Battista junior (cat. 119). Rispetto a esso, lo spazio risulta notevolmente ridotto: c'è una sola colonna e lo sgabello in primo piano non è più visibile. Le varianti più significative sono l'aggiunta di due erme bifronti davanti al tempio di Giano e la protome leonina alata sotto il ripiano marmoreo del tavolo.

Come nella versione a tutta altezza, l'effigato si presenta in un abito di velluto blu ed esibisce un vero e proprio campionario di onorificenze: le croci, le stelle e le fasce di seta amoerro di Sant'Andrea il Primo Chiamato, di San Vladimiro, di Malta e di altri ordini cavallereschi russi, danesi e prussiani.





121.

*Ritratto di Natal'ja Jurjevna Saltykova
nata Golovkyna*

1805/1815 ca.

olio su tela, misure non rilevate
già Kouzminki, collezione S. Golicyn

Bibl.: Mikhaïlowitch, 1905-1909, II, 1906,
n. 22, tav. XXII.

La contessa Natal'ja Golovkyna, nata nel 1781, sposò nell'aprile del 1801 il conte Aleksandr N. Saltykov. Il granduca Nikolaj Michajlovič, che pubblicò l'opera assegnandola solo dubitativamente a Lampi, la descrive come donna "d'une beauté remarquable, qu'elle conserva jusqu'à la vieillesse". Morì nel 1860.

La dama, assisa in una loggia, è colta in un momento di quiete pensosa: rivolge lo sguardo in lontananza e porta la mano sinistra al collo, giocherellando con l'orecchino. Alla sua destra si eleva una colonna. L'età dimostrata dall'effigiata, non inferiore ai vent'anni, colloca il dipinto in esame dopo il cambio di secolo. Anche la foggia del vestiario – un peplo bianco di gusto Impero con veli trasparenti sulle braccia, un magnifico scialle frangiato e opulenti serti di perle – e l'acconciatura dei capelli concorrono a datare il ritratto tra il primo e il secondo decennio dell'Ottocento. Si tratta dunque di un lavoro realizzato dal pittore in Austria, in occasione di una visita della contessa nella capitale danubiana. L'attribuzione a Lampi trova conferma sul piano stilistico nel confronto con altri ritratti di dame russe effigiate dal pittore a Vienna, come quello della contessa Tolstoj (cat. 117), ma anche con quelli di Therese von Henneberg e della principessa Pauline von Schwarzenberg, risalenti entrambi al 1812 (cfr. Pancheri, 2001d, pp. 287, 288, fig. 180; Pancheri, 2001e, pp. 312-313, cat. 60).



122.

Ritratto di Ekaterina Potëmkin come Ebe
1809 ca.

olio su tela, 105,6 x 86 cm

ubicazione ignota

Bibl.: Adelung, 1803b, p. 825; Wrangell, 1902, pp. 64, 67, n. 85, ill.; Djagilev, 1905, n. 729; Wrangell, 1911, p. 46 e nota 330; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 274; Rasmø, 1957, p. 30; Lo Gatto, 1991, p. 209, fig. 132; Vrangl', 1997, p. 17 e nota 67/3; Casagrande, 2001c, p. 310, fig. 59a.

Il dipinto fu pubblicato dal barone Nikolaj Vrangl' nel 1902 e fu esposto tre anni dopo a Pietroburgo alla mostra del ritratto storico. Si deve allo stesso Vrangl' l'identificazione dell'effigiata con Ekaterina Potëmkin, figlia del principe Michail (cugino del principe di Tauride) e di Tat'jana Jusupova Engelhart (cat. 93, 94). Nel 1809 Ekaterina sposò il diplomatico di origine francese Alexander Ribeaupierre (1764-1824). Quest'ultimo prestò servizio presso l'ambasciata russa a Vienna prima di diventare ambasciatore a Costantinopoli e a Berlino. Le sue sembianze ci sono trasmesse da una miniatura di Peter Ernst Rockstuhl conservata al Museo Puškin di San Pietroburgo (Ivanova, 1996, n. 50). Stando al Thieme-Becker, un ritratto del conte Ribeaupierre dipinto da Lampi sarebbe stato inciso da James Walker.

Nel 1803 Friedrich von Adelung menzionava, tra le personalità effigiate da Lampi durante il soggiorno russo, "der Gräfin Potemkin als Hebe" (Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60). L'informazione, finora non considerata, verrebbe a smentire la datazione al primo decennio dell'Ottocento, qui proposta sulla base dell'analisi della versione firmata dell'opera, oggi nelle collezioni del Landesmuseum di Darmstadt (cat. 123). Bisogna inoltre considerare l'esistenza di un terzo ritratto di giovane dama nei panni di Ebe (cat. 122a), che fino al 1936 si trovava nella collezione del barone de Bourgoing a Vienna (Fournier-Sarvolèze, 1900, p. 23, tav. fuori testo).



122a. Georg Fuchs (da G. B. Lampi), *Ebe*,
litografia

123.

Ritratto di Ekaterina Potëmkin come Ebe
1809 ca.

olio su tela, 108,5 x 89,5 cm

iscrizioni: "Professore de Lampi Pinxit.",
in basso al centro sul risvolto della veste
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum,
inv. 4578

Bibl.: Schweers, 1982, p. 592; Ludwig,
1997, pp. 111-112; Casagrande, 2001c, pp.
310-311, cat. 59.

Il ritratto costituisce una replica con varianti del dipinto reso noto da Nikolaj Vrangeli nel 1902 (cat. 122), come ha chiarito Alessandro Casagrande. La presenza della firma indusse lo studioso a individuare in esso il prototipo del ritratto di Ekaterina Ribeaupierre nata contessa Potëmkin, con una proposta di datazione al 1809-1810, mentre Heidrun Ludwig proponeva una insostenibile cronologia "intorno al 1790". Anche l'ipotesi di Casagrande deve essere però rivista alla luce della testimonianza dell'Adelung, che nel 1803 includeva un "ritratto della contessa Potëmin come Ebe" tra le opere di Lampi eseguite in Russia. La modalità con cui il pittore si è firmato, utilizzando la formula "de Lampi", colloca il dipinto posteriormente al conferimento del titolo nobiliare, avvenuto il 4 settembre 1798. Esso va dunque considerato una replica con varianti del prototipo russo, realizzata dal pittore a Vienna dopo il 1798, forse in occasione del matrimonio dell'effigiata (1809).

Il dipinto apparve a un'asta del Dorotheum il 19 febbraio 1938 con il titolo "Allegorisches Bildnis einer Dame als Hebe" e fu comprato lo stesso anno dal governo del Reich. Si conserva nelle collezioni dello Hessisches Landesmuseum dal 1981.





124.

Ritratto di Andrej Kyrillovič Razumovskij
1814

olio su tela, 130 x 102 cm

iscrizioni: "Chevalier Lampi / pinxit 1814",
sotto il balcone a sinistra

Vienna, Wien Museum, inv. 133.113

Bibl.: Böckh, 1825, p. 425; Wurzbach, 1856-1891, XIII, 1865, p. 60; Rosati, 1893, p. 73; Rosati, 1925, p. 113; Rasmø, 1957, p. 32; *Der Wiener Kongress*, 1965, p. 191, cat. VI.6; Schusser, s.d., pp. 26, 40-41, n. 20, fig. 20; Pancheri, 1996-1998b, pp. 239-240, fig. 2; Mazzocca, 2001, pp. 17-18; Pancheri, 2001d, pp. 288-289, fig. 181; Pancheri, 2004, p. 253; Pancheri, 2009b.

Nella lista delle personalità ritratte da Lampi nell'ultima fase di attività, stilata da Franz Heinrich Böckh nel 1825, figura un "Graf Rasoumoffski". Si trattava dello stesso conte Andrej Razumovskij che nel 1805 aveva commissionato al pittore trentino il celebre *Ritratto di Antonio Canova*, oggi nella collezione Liechtenstein (cat. 124b). Il ritratto dell'ambasciatore era stato ammirato dal letterato mantovano Giuseppe Acerbi il 25 ottobre 1814, in occasione di una sua visita all'Accademia di Belle Arti di Vienna in compagnia del marchese Luigi Malaspina: "V'erano due ritratti del Lampi bellissimi (Schwarzenberg, fratello del generalissimo, ed il principe Rusomowschy)" (Acerbi, 1972, p. 90). Considerato disperso da Nicolò Rasmø, il dipinto comparve alla mostra sul Congresso di Vienna allestita nel 1965 e fu acquisito lo stesso anno dall'allora Historisches Museum der Stadt Wien.

Figlio del conte Kyrill Grigorievič, Andrej Razumovskij nacque il 22 ottobre 1752. Le sembianze del giovane Andrej ci sono note grazie a un ritratto di Alexander Roslin (Melbourne, National Gallery of Victoria), eseguito a San Pietroburgo nel biennio 1776-77, ai tempi delle sue relazioni pericolose con la prima moglie del granduca Paolo Petrovič. Nello stesso torno d'anni



124a. Franz Valentin Durmer (da E. Vigée Le Brun), *Ritratto di Elisabeth Razumovskij nata Thun*, incisione

il conte visitò Vienna e l'Italia e nel 1779 fu nominato ambasciatore di Russia presso la corte borbonica di Napoli. Ritornato a Vienna, nel 1788 sposò la contessa Elisabeth von Thun, che fu ritratta da Fùger e dalla Vigée Le Brun (cat. 124a).

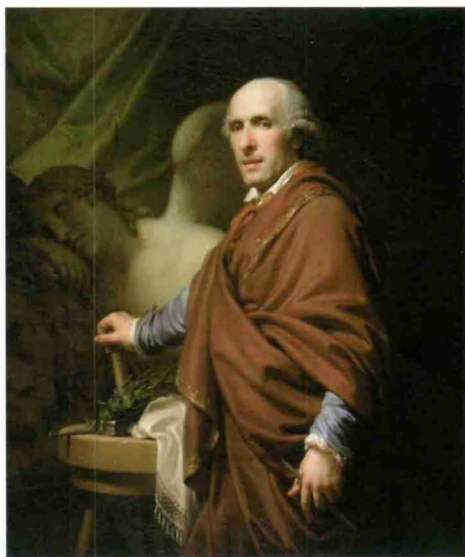
Nel 1792 Razumovskij fu nominato ambasciatore a Vienna, ufficio che mantenne fino al dicembre del 1799, quando venne sollevato dall'incarico. Egli decise allora di fare ritorno alla tenuta paterna di Baturin, in Ucraina. Tornò alla vita politica solo dopo l'assassinio di Paolo I e nell'agosto del 1801 presenziò all'incoronazione di Alessandro I a Mosca. Entro la fine dello stesso anno tornò a Vienna per riprendere il suo posto all'ambasciata. Dopo la pace di Tilsit (7 luglio 1806), a causa del suo atteggiamento apertamente antifrancese, fu sostituito dal principe Kurakin. Ritornò in carica nel 1814 e partecipò al Congresso di Vienna come plenipotenziario della sua nazione (Razumovsky, 1998, *passim*). Nello stesso anno giunse da Roma la sta-



tua della *Danzatrice con cembali*, ch'egli aveva commissionato ad Antonio Canova molti anni prima e che fu collocata in una sala appositamente creata nel suo palazzo viennese. La notte tra 31 dicembre 1814 e il primo gennaio del 1815, al termine del ballo di San Silvestro, un incendio devastò parte dell'edificio e numerose opere della collezione dell'ambasciatore, tra cui la *Cena in Emmaus* di Giovanni Bellini, perirono tra le fiamme. Quasi a consolazione di questa sciagura, poco tempo dopo lo zar Alessandro concesse a Razumovskij il titolo principesco. Nel 1816 il sessantatrenne Andrej, rimasto vedovo, convolò a nuove nozze con la contessa Constantine Thürheim, di trent'anni più giovane. Dopo Roslin e Lampi, altri artisti immortalarono il suo volto, in età sempre più avanzata: Moritz Daffinger lo ritrasse in miniatura, Giuseppe Lancedelli lo effigiò in litografia nel 1834 e un ultimo, patetico ritratto senile venne realizzato l'anno successivo da Ferdinand Georg Waldmüller (Girardi, 1937, p. VII, tavv. II, IV, VI). Andrej Razumovskij morì a Vienna nel 1836.

Nell'opera in esame l'ambasciatore si presenta seduto in una loggia, rivolto di tre quarti verso sinistra e con lo sguardo diretto all'osservatore. Con la mano sinistra indica un grande foglio raffigurante la pianta del proprio palazzo, eretto sulla Landstraße a Vienna a partire dal 1803 su progetto dell'architetto belga Louis de Montoyer. Accanto ad esso sono adagiati alcuni libri e un campanellino. Sulla finanziaria sono appuntate le stelle degli Ordini di Sant'Andrea il Primo Chiamato e San Vladimiro, mentre sotto l'alto colletto bianco sono visibili la fascia azzurra dell'Ordine di Sant'Andrea e la croce di Sant'Alessandro Nevskij, quest'ultima appesa a un nastro rosso. Alle spalle dell'effigiato si eleva, come di consueto, una colonna parzialmente occultata da un cortinaggio.

Il dipinto rappresenta, in ordine di tempo, l'ultima commissione affidata al pittore da un esponente della nobiltà russa. Esso assume un rilievo particolare alla luce del fatto



124b. Giovanni Battista Lampi, *Ritratto di Antonio Canova*, 1805-1806. Vienna, Liechtenstein Museum

che fu realizzato in occasione del Congresso di Vienna, ossia nell'ultimo momento di visibilità internazionale goduta dal pittore, prima del suo congedo dai pennelli. È dunque significativo l'apprezzamento espresso da Giuseppe Acerbi, benché ai nostri occhi il ritratto manifesti evidenti segni di stanchezza, non tutti imputabili al cattivo stato di conservazione della tela, forse danneggiata durante il citato incendio.

Selezione di opere espunte

E1.

Ritratto di Grigorij Orlov

1765 ca.

olio su tela, 99 x 77 cm

già Piacenza, collezione Vincenzo Pagliara

Bibl.: *Mostra*, 1911, p. 132, cat. 38; Gamba, 1927, p. 244, tav. XIII.

Grigorij Orlov (Novgorod, 1734 – Mosca, 1783) fu uno dei primi favoriti di Caterina II e partecipò al colpo di Stato che condusse alla deposizione e all'assassinio dello zar Pietro III. Sulla marsina che ricopre parzialmente la corazza è appuntata la stella dell'ordine di Sant'Alessandro Nevskij. Il dipinto in esame comparve nel 1911 alla Mostra del Ritratto Italiano di Firenze, dove fu esposto con l'attribuzione alla "Maniera di G. B. Lampi" e senza ipotesi di identificazione. Nel 1927 fu illustrato, sempre come opera di Lampi, da Carlo Gamba, al quale si deve l'agnizione dell'effigiato. In quella sede lo studioso non mancò di rilevare le incongruenze cronologiche che questa attribuzione comportava, facendo anche notare l'esistenza di un esemplare pressoché identico attribuito a Fëdor Rokotov, all'epoca nella collezione Orlov-Davidov a Pietroburgo. Il prototipo va infatti ravvisato in un dipinto della Galleria Tret'jakov di Mosca, pure assegnato a Rokotov (Karpova, 1998, pp. 192-193, n. 248). Per una replica o copia con varianti conservata al Museo Statale Russo è stato proposto dubitativamente il nome di Stefano Torelli (Goldovskij, 1998, pp. 164-165, n. 454; Graziani, 2005, p. 309, n. 119). Quest'ultima indicazione ci sembra la più convincente sul piano stilistico e può essere estesa all'esemplare in esame. Il dipinto, già dei conti Zanichetti di Bologna, nel 1927 si trovava ancora a Piacenza nella collezione di Vincenzo Pagliara.



Stefano Torelli (?), *Ritratto di Grigorij Orlov*.
Mosca, Galleria Tret'jakov

E2.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1776

olio su tela, 80 x 65 cm

Vienna, Kunsthistorisches Museum,
inv. GG 7253

Bibl.: *Österreich*, 1980, p. 438, cat. 547,
ill.; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, pp.
226-229, fig. 5.

Il dipinto, erroneamente assegnato a Lampi da Karl Gutkas, va considerato una replica parziale e di bottega del ben noto prototipo a tutta altezza dipinto da Alexander Roslin nel 1776 (San Pietroburgo, Ermitage), alla stessa stregua dell'esemplare conservato alla Moravská Galerie di Brno (cat. E3).



E3.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1776

olio su tela, 83 x 77 cm

Brno, Moravská Galerie, inv. A.76

Bibl.: *Führer*, 1899, p. 23, cat. 80; Rosati, 1925, p. 102; Rasmø, 1957, p. 30; *Österreich*, 1980, p. 438, cat. 547; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, pp. 226-229, fig. 4.

Il ritratto approdò alle raccolte del Franzens-Museum nel 1842 per donazione del conte Harnoncour-Unversagt. Fu arbitrariamente attribuito a Lampi da un pronipote del pittore, Johann Baptist Gratzner, il quale scrisse a Luigi Rosati comunicandogli che il dipinto poteva essere quello davanti al quale, in casa Lampi, ardeva perennemente una lampada, in segno di riconoscenza (Rosati, 1925, p. 102, nota 1).

Come già chiarito da Alessandro Casagrande e da chi scrive, l'opera va considerata una replica parziale, forse autografa, del prototipo a tutta altezza dipinto da Alexander Roslin nel 1776 (San Pietroburgo, Ermitage), alla stessa stregua dell'analogo esemplare conservato al Kunsthistorisches Museum (cat. E2).



E4.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1776

olio su tela, 85,5 x 68 cm

Vienna, Kunsthistorisches Museum,
inv. GG 7131

Bibl.: Heinz, Schütz, 1982, pp. 185, 186,
n. 157, fig. 259.

La zarina è raffigurata a mezzo busto, con un manto di ermellino e il collare dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato. Il dipinto è stato assegnato dubitativamente a Lampi da Günther Heinz e Karl Schütz. Si tratta invece di una parziale derivazione dal ritratto a tutta altezza della zarina realizzato da Fëdor Rokotov sulla base di uno schema elaborato nel 1776 da Alexander Roslin (Mosca, Museo Storico Statale).



E5.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1776

olio su tela, 262 x 187 cm

Schwerin, Staatliches Museum,
inv. G 888

Bibl.: Nikulin, 1987, p. 466; Casagrande,
2001a, pp. 77, 78, 80, fig. 72.

Il maestoso dipinto, tradizionalmente assegnato a Lampi, mostra la sovrana a tutta altezza in abito da cerimonia e scettro nella mano destra, secondo il prototipo realizzato nel 1776 da Alexander Roslin (San Pietroburgo, Ermitage). Alessandro Casagrande ipotizza che si tratti di una replica o copia di quest'ultimo ritratto, ridipinta da Lampi con modifiche sostanziali al volto, alla stessa stregua di quanto furono incaricati di fare, in altre occasioni, Fëdor Rokotov e Dmitrij Levickij. In assenza di qualunque riscontro in questo senso, appare più opportuno sospendere il giudizio in merito all'autografia.



E6.

Ritratto di Caterina II di Russia

post 1776

olio su tela, 185 x 154 cm

Costa di Mezzate, castello Camozzi

Bibl.: Danieli Camozzi, 1904, pp. 312-313, ill.; Gamba, 1927, p. 243; Donzelli, 1957, p. 124; Zanella, 1967, ill.; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 230; Casagrande, 2001a, p. 78; .Cassinelli, Zanella, 2009, p. 352 (ill.).

Nel 1927 Carlo Gamba segnalava che una replica “di poco variata” del ritratto di Caterina II dipinto da Lampi nel 1793 era “posseduta dal conte Cesare Camozzi Vertova nella sua villa di Costa di Mezzate (Bergamo)”. Si tratta dell’opera in esame, che, come già indicato da Casagrande e da chi scrive, va espunta dal catalogo di Lampi, trattandosi di una replica o copia antica tratta dal prototipo firmato da Alexander Roslin nel 1776, mentre la testa ripropone un ben noto ritratto di Fëdor Rokotov non anteriore al 1769.

Si deve a Maria Lisa Danieli Camozzi la prima segnalazione del dipinto, unitamente a un ritratto di re Stanislao II Augusto Poniatowski di Polonia, entrambi “dono dell’imperatrice al cardinale Archetti, la famiglia del quale si estinse in quella Vertova”. L’autrice, attingendo probabilmente alla tradizione familiare, riferiva che “quei ritratti e gli altri del conte e della contessa del Nord (Paolo I e Maria Fedorowna) e dei due figli di Paolo I, Alessandro e Costantino, sono dovuti al pennello del pittore Lampy” [sic] (Danieli Camozzi, 1904, p. 312).

Anche il ritratto del re di Polonia va espunto dal catalogo di Lampi, giacché corrisponde a un ben noto prototipo di Marcello Bacciarelli.



Marcello Bacciarelli, *Ritratto di Stanislao II Augusto Poniatowski re di Polonia*. Costa di Mezzate, castello Camozzi

E7.

Ritratto del granduca Paolo Petrovič

post 1777

olio su tela, misure non rilevate

Costa di Mezzate, castello Camozzi

Bibl.: Danieli Camozzi, 1904, p. 312; Donzelli, 1957, p. 124; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 230; Pancheri, 2003a, p. 148, ill.

Il dipinto, tradizionalmente assegnato a Lampi, è in realtà una parziale replica o copia antica di un prototipo di Alexander Roslin conservato all'Ermitage. Ad attestarlo è anche un'incisione di traduzione di Gavriil Ivanovič Skorodumov (Rovinskij, 1886-1889, III, 1888, p. 1433, n. 43a). È il "ritratto del conte del Nord" che Maria Lisa Danieli Camozzi segnalava nel 1904 nel castello di Costa di Mezzate insieme al suo *pendant* (cat. E8).



E8.

Ritratto della granduchessa Maria Fëdorovna

post 1777

olio su tela, misure non rilevate

Costa di Mezzate, castello Camozzi

Bibl.: Danieli Camozzi, 1904, p. 312; Donzelli, 1957, p. 124; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 230.

Il dipinto va ricondotto al prototipo di Alexander Roslin conservato all'Ermitage, firmato e datato 1777, alla stessa stregua di molti altri ritratti a mezzo busto di Maria Fëdorovna arbitrariamente assegnati a Lampi. Tra questi si segnala l'esemplare comparso all'asta presso il Doretheum di Vienna il 19 settembre 1972 unitamente al *pendant* con l'effigie del granduca Paolo (Catalogo Bolaffi, 1974, pp. 109-110, ill.).



E9.

Ritratto del granduca Costantino Pavlovič
1784/1785 ca.

olio su tela, misure non rilevate
Costa di Mezzate, castello Camozzi

Bibl.: Danieli Camozzi, 1904, p. 312; Donzelli, 1957, p. 124; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 230.

Il dipinto è menzionato da Carlo Donzelli come "Ritratto del figlio del Conte del Nord". Si tratta infatti di un bel ritratto del granduca Costantino Pavlovič da bambino. Nato nel 1779, il figlio di Paolo Petrovič e Maria Fëdorovna dimostra qui un'età di circa quattro anni, circostanza che colloca l'esecuzione del dipinto nella prima metà del nono decennio del Settecento. Il nome di Lampi va dunque escluso dalla paternità dell'opera per ragioni cronologiche, mentre si riscontrano assonanze con un ritratto ovale dello stesso granduca eseguito da Fëdor Rokotov, che si conserva al Museo Statale Russo (Gol-dovskij, 1998, pp. 147-148, n. 386).



E10.

Ritratto della granduchessa Maria Fëdorovna
1777 ca.

pastello su pergamena, 71 x 53 cm
Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia,
inv. 7702

Bibl.: Pacia, 1988; Garnier-Pelle, 1995, p. 179; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 231.

Pervenuto al museo romano con il legato Wurts nel 1933, il pastello è stato assegnato a Giovanni Battista Lampi da Amalia Pacia sulla base del confronto con il dipinto di Chantilly (cat. E11). Come già suggerito da Alessandro Casagrande e da chi scrive, si tratta invece di una replica a mezzo busto o di una copia coeva, in ogni caso di eccellente qualità, del ritratto di Maria Fëdorovna eseguito a Pietroburgo nel 1777 da Alexander Roslin (San Pietroburgo, Ermitage).



E11.

Ritratto della granduchessa Maria Fëdorovna
post 1777

olio su tela, 80 x 63 cm

Chantilly, Musée Condé, inv. 150

Bibl.: Gruyer, 1896, pp. 346-348; Fournier-Sarlovèze, 1900, pp. 17-18; Fournier-Sarlovèze, 1902, pp. 106-107; Bénézit, 1924, p. 25; Rosati, 1925, pp. 93-94; Schmidt, Wilczek, 1928, p. 273; Pacia, 1988; Garnier-Pelle, 1995, pp. 178-179, n. 142; Casagrande, Pancheri, 1996-1998, p. 231.

Il dipinto approdò alle collezioni del castello di Chantilly nel 1846 come ritratto della gran delfina Massimiliana di Sassonia. L'effigiata fu identificata nell'ottobre del 1879 da Vladimir Romanov, durante una visita al castello. Il granduca avanzò in quella occasione il nome di Lampi e da allora l'attribuzione non è mai stata posta in discussione. L'episodio è riferito da Raymond Fournier-Sarlovèze nel suo pionieristico studio su Lampi apparso nella primavera del 1900 sulla "Revue de l'art ancien et moderne".

Il confronto con il ritratto di Maria Fëdorovna firmato e datato da Alexander Roslin nel 1777 (San Pietroburgo, Ermitage) e con una serie di repliche e copie a mezzo busto dello stesso, talora arbitrariamente assegnate a Lampi (cfr. Casagrande, Pancheri, 1996-1998, pp. 229-230, fig. 7), induce tuttavia a considerare l'opera in esame una replica o una derivazione, a mezzo busto e con varianti, del prototipo di Roslin e, in ogni caso, a espungerla dal catalogo del pittore trentino.

Un dipinto pressoché identico, anch'esso erroneamente assegnato a Lampi, si conservava ai primi del Novecento nella collezione del conte Brevern de la Gardie (Fournier-Sarlovèze, 1900, p. 20, ill.; Fournier-Sarlovèze, 1902, p. 109, ill.).



E12.

Ritratto di Maria Fëdorovna da vedova

1803/1804

olio su tela, 73 x 58 cm

iscrizioni: "J. B. Lamp", a tergo della tela
Trento, Castello del Buonconsiglio,
Monumenti e collezioni provinciali,
inv. M.P.A. 1890

Bibl.: Chini, 1995; Letin, 2002-2003.

Il dipinto, acquistato nel 1993 dal Castello del Buonconsiglio, fu pubblicato due anni dopo da Ezio Chini come ritratto di nobildonna russa e assegnato a Lampi senior, sulla base della segnatura visibile a tergo della tela prima della foderatura.

Come ha persuasivamente argomentato Sergej Letin, il dipinto raffigura l'imperatrice di Russia Maria Fëdorovna da vedova. L'effigiata ostenta infatti sul petto la fascia azzurra e la stella di Sant'Andrea il Primo Chiamato, che, tra le donne, solo le imperatrici coronate potevano portare. L'onorificenza, inoltre, è sormontata dall'aquila bicipite, un dettaglio aggiunto solo dopo la riforma degli statuti dell'Ordine promossa da Paolo I nel 1797. L'imperatrice porta il "lutto leggero", che in Russia si portava il terzo anno dopo la morte del marito.

Su queste basi il ritratto va collocato cronologicamente tra il marzo del 1803 e il marzo del 1804: esso va dunque assegnato a Giovanni Battista Lampi junior, il quale, fino all'agosto del 1804, soggiornò a Pietroburgo, profittando dell'enorme credito di cui godeva a corte la pittura paterna.



E13.

Ritratto di Paolo I di Russia

1800/1801 ca.

olio su tela, 108 x 85 cm

Trento, Castello del Buonconsiglio,
Monumenti e collezioni provinciali,
inv. M.N. 191

Bibl.: Rasmø, 1933, p. 229; Gerola, 1934,
p. 76; Rasmø, 1951a, p. 27, cat. 82; Donzel-
li, 1957, p. 124; Casagrande, 2001a, p. 88.

Lo zar Paolo I (1754-1801) è presentato a mezza figura contro uno sfondo neutro, con la testa rivolta di tre quarti verso sinistra e una mano al fianco. Reca sul capo la corona imperiale e indossa la mantellina di ermellino e il parato di velluto rosso di Gran Maestro dell'Ordine di Malta. Sul petto risaltano il collare dell'Ordine di Sant'Andrea il Primo Chiamato e la croce di Malta.

Il dipinto pervenne al Museo Nazionale di Trento nel 1929 per trasferimento dalle Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia. Come si ricava da una vecchia scheda inventariale della ex Soprintendenza statale di Trento, esso era stato acquistato dall'antiquario veneziano Ettore Camerino. Ritenuto da sempre opera di Lampi padre, fu esposto alla mostra del 1951 e in quella occasione Nicolò Rasmø lo additò come "tipica opera di collaborazione nella quale solo la testa può ritenersi autografa del Lampi", ipotizzando un completamento da parte di Giovanni Battista junior.

Come ha già indicato Alessandro Casagrande, la tela è da considerarsi una replica parziale di un ritratto a tutta altezza di Vladimir Borovikovskij, il cui prototipo, risalente al 1800 (Goldovskij, 1998, p. 66, n. 91) è conservato al Museo Statale Russo di San Pietroburgo (inv. Ж-5015, olio su tela, 266 x 202 cm).



PARTE TERZA

Apparati

Documenti

Doc. 1

Piano di riforma dell'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo presentato da Giovanni Battista Lampi al presidente dell'Accademia Aleksej Ivanovič Musin-Puškin (Pietroburgo, 1794-1795 ca.)

Mosca, Archivio di Stato degli Atti antichi, Fondo XVII, n. 293

Plan présenté à S. E. Monsieur le President de Moussin Pouchkin pour l'Académie Impériale de S. Pétersbourg par le professeur Lampi conseiller actuel de l'Académie Impériale de Vienne et membre de plusieurs Academies. Essai sur les Regles et les Status de l'Académie Impériale de Peinture ou l'on fait voir en même tems le moyen de pouvoir en tirer d'habiles Élèves et de faire annuellement un epargne de trente miles Roubles. Présenté par le Professeur Lampi Conseiller actuel de l'Académie Impériale de Vienne.

Come Son Excellence desire savoir mon avis sur l'Académie, j'ose me flatter qu'Elle voudra bien agréer tout ce que je me trouve en devoir de lui communiquer sans cependant la moindre pretention de vouloir maitriser qui que ce soit. J'avoue qu'il n'est pas facile de définir en quoi consiste la vraie méthode de conduire les junes gens par le plus court chemin à la perfection d'un art quelconque; encore moins me sera t'il possible de trouver assez d'expressions qui puissent me faire espérer d'atteindre à mon but n'étant pas trop experiment dans l'art d'ecrire: je tacherai cependant de faire tous les efforts pour m'expliquer le plus clairement que possible et d'indiquer en peu de mots tout ce que je croirai pouvoir être de quelque utilité à cette Illustre Académie.

PROFESSEURS DE L'ACADEMIE IMPERIALE

Le premier point consite dans le choix de Professeurs habiles; il est indispensablement nécessaire que chacun connaiser à fond sa partie ceux surtout qui sont pour l'historique et la Sculpture doivent posséder avec précision le style antique pour pouvoir donner aux élèves des principes solides et leur faciliter par mojen la perfection de l'art à la quelle ils ne pourraient jamais atteindre autrement.

CLASSES

Dans chaque classe il faut un Professeur et un adjoint a fin que dans le cas que le premier vienne a manquer l'adjoint puisse d'abord le remplacer et jouir des mêmes Privileges et appointements et dans ce las on élira un autre à sa place. Il faut de toute necessité que le Classe superieure historique ait un autre classe subalterne dans la quelle on seigne aux élèves les premier principes du Dessins. Celle et doit aussi avoir habile Professeur et un adjoint avec un Sorveillent de l'art qui doit avoir l'oeil toute la journée sur la conduite des élèves afin qu'il n'arrivé aucun desordre entreux et en même tems être en etat de les aider on en quelque maniere dans leurs études; on ne leurs permettrà point de passer dans la Classe des Antiques jusqu'a ce qu'ils ne soient parvenus au point de pouvoir Des-siner une figure dans ses proportions; ce n'est qu'alors que le Directeur pourra leur permettre d'y passer pour s'y perfectionner a leur goût dans les proportions, les formes, et les beautes qu'on admire dans tous les fameux monuments de l'antiquité.

CLASSES DES ANTIQUES

Je trouve tres utiles et meme necessaire que dans cette classe les élèves s'occupent pendant quel que tems à tracer avec de la craye sur une grande toile le profil des statues qu'ils auront devant leurs yeux tachant de les rendre des le commencement de la meme grandeur; On leur permettra cependant de les faire plus petites s'ils le trouvent plus facile, a fin de ne pas gener leur inclination naturelle, ils s'accoutumeront de cette maniere a donner la vrai proportion à leurs figures et a se rendre en meme tems la main plus legers et plus assurée lors qu'ils seront obliges d'entreprandre dan la suite des ouvrages de plus grande consequence. Aussi tôt qu'ils seront ainsi acoutumes et en état de dessiner une figure dans son exacte proportion on leur fera peindre des statues en clair-obscur avec des couleurs et de cette façons ils n'apprendron pas seulement la masse du jour et des ombres et leur exacte proportions dans le goût des anciens mais ils s'accoutumeront de bonne heure à manier les Pinceaux par cette étude ce qui est pour eux de la plus grande consequence.

CLASSE D'APRÈS NATURE

Il ne sera permis d'entrer dans la Classe d'apres Nature qu'aux élèves qui en auront la permission du Directeur, aussi tot qu'ils y seront admis ils ne dessineront des le commencement que les contours sur da papier et s'occuperont dans la suite des clairs-obscurs pour bien apprendre la gradations des couleurs et de demi-teintes et lorsqu'ils auront fait plusieurs Dessins selon cette methode ils commenceront de rechef a Dessiner en grand comme j'ai dis plus haut à l'article des antiques avec cette difference cependant qu'ils pourront Peindre le Nud en couleurs qu'imitent la Nature et ils apprendront en même tems le Dessin, les proportions, les formes, le clair-obscur et le Coloris. Ils pourront de même Copier des Tableaux originaux pourvu qu'ils soient d'un bon stile et d'un coloris parfait et s'il arrive que la perfection d'un Tableaux consiste dans un effect general qu'il produit il serait fort utile d'en faire de legers croquis ou esquisses en remarquant les clairs obscurs aussi bien que l'harmonie de même que la hardiesse et la legereté du pinceaux qui fait la partie la plus essentielle de l'art et qui est absolument necessaire pour un jeune élève qui veut appreindre et exprimer avec aisence et precision ses sentiments et sa façon de penser et donner a ses ouvrages du caractere et de l'expression. Aussi tot qu'ils auront acquis assez de pratique pour le coloirs et pour le Lavis. La Nature même sera leur véritable maître; en contemplant ses ouvrages on fera des chef d'œuvres au Lieu que celui qui copie toujours n'atteindra jamais la perfection de l'art et celui qui travaille avec le génie d'autrui ne parviendra jamais à faire des originaux; a fin d'acquérir ce talent il serait à souhaiter qu'on fournit aux eleves des Tableux d'un bon style et qu'on les exerce à peindre le même sujet tout autrement qu'il y est exprimé en le confrontant ensuite avec son original on s'apercevra aisément des défauts qui s'y sont infissex et meux encore que si le Professeur les leur faisoit remarquer; en suivant exactement cette méthode de Peindre ils deviendront insensiblement compositeurs habiles et nous n'aurons pas autant des faibles Copistes et de froids imitateur des productions d'autrui.

DE LA DISTRIBUTION DES PRIX

Le Directeur et le Professeur de la Classe superiøre de Peinture choisiront les meilleurs élèves aux quels ils annonceront le jour qu'ils auront à se rendre à l'Académie ce jour

on leur donnera le sujet de l'ouvrage qu'il doit remporter le prix et dans l'instant ils seront obliges de faire à la hâte un croquis de leur invention sur une feuille de papier qu'ils remettront au Directeur marqué d'une lettre ou d'une signe quelconque et lui donneront aussi separement un billet cacheté avec leurs Noms accompagnes de la même lettre ou du même signe a fin que les Conseillers ne sachent point a qui appartiennent les Dessins qu'ils doivent examiner et choiser les meilleurs pour l'execution. Ceux qui auront obtenu les suffrages et qui seront choisis pour executer leurs Tableaux auront dans l'Academie une chambre à part et seront tous separees les uns des autres et dans le cas qu'ils aient besoin des modeles ou des maniquins on sera obligé de leur fournir tout ce qui leur pourront etre necessaire mais il faudroit aussi mettre un surveillant qui fasse attention que les élèves n'apportent des dessins ou des tableaux ni à leur entrée ni à leur sortie et pendant l'execution de leurs ouvrages on leur defendra absolument tout commerce avec les Professeurs et les artistes. L'on doit exiger que les élèves se tiennent le plus scrupuleusement que possible à leur premier choix dont ils ne pourront se departir que par rapport aux extremités il leur sera permis d'élever ou d'abaisser un bras, d'avancer ou de reculer un pied, mais on ne doit pas leur permettre de changer totalement de sujet ni de tacher une figure de l'autre c'est de là qu'on pourra connaitre le genie du Compositeur; car s'il étoit permis de changer sa Composition à son gré l'on ne pourrait jamais connaitre le genie d'un eleve ni juger de son talent moins encore s'assurer de l'auteur d'un ouvre puisque rien n'est plus facile que de travailler apres le reinsegnement qu'on a recut et d'élever un edifice sur les bases d'autrui. Aussi tot qu'ils auront achevé leurs tableaux ils le confieront au Directeur avec leurs Noms leurs numero et la marque qu'ils ont mis sur l'esquisse et on rassemblera le Conseil pour deliberer et juger celui qui aura meriter le premier ou bien le second prix. Le premier aura une Medaille d'Or accompagnée d'une somme d'argent fixée par le Noble Conseil et l'on donnera au Second une medaille d'Argent ce petit agrément reveillera leur genie aiguillonera leur emulation et les engagera à se surpasser l'une l'autre. Il est aussi juste que l'Élève qui a obtenu le Premier prix de l'Academie dans la Classe Historique qui a par son application surmontes toutes les difficultes celui qui a fait des progrès eclatas dans cet art enchanteur et dont le genie embrasse d'un coup d'œil la plus vaste etendue pour la reunir sous un seul point de vue il est juste dis je qu'en recompense de ses talents et des peines qu'il c'est donné pour les acquerir de l'envoyer pour quatre ans en Italie pour voir et contempler les chefs d'œuvres qu'on j'admire et se perfectionner dans son art. Il faudroit en meme tems apprendre a connaitre l'usage du Monde, a se rendre sociable, honnête, prevenant, caracteres indispensables de l'Art noble du Peintre etant impossible qu'un homme vulgaire ignorant les vertus sociales puisse devenir un artiste habile. C'est alors qu'il comencera a sentir ce qu'il doit a cette Illustre Académie et de retour dans sa patrie penetré de la plus vive reconnoissance il tachera de faire honneur a l'Institut qui lui procura tant d'agrement aussi sera il obligé de presenter a l'academie un tableaux d'histoire de sa composition pour pouvoir être agréé membre mais il faudra qu'il execute ce Tableaux dans l'Academie meme de la maniere dont j'ai parlé ci devant a l'occasion des Prix et son ouvrage obtiendra les suffrages dit conseil il sera en droit de pretendre et d'aspirer à une place de Professeur aussi tot qu'il y en aura une vacante.

PRIX POUR TOUTES LES CLASSES DEPUIS LES ERUDIMENS JUSQUE AUX ANTIQUES

On etablira deux prix pour chacune des Classes inferieures depuis les Erudimens jusqu'aux antiques et l'on les distribuera deux fois par an pour encourager les élèves et

leur inspirer l'émulation de se distinguer et de se pousser plus loin. Ces prix consisteront en une petite Medaille accompagnée d'une petite somme d'argent. Celui qui aura reçu le premier prix ne pourra plus concourir une autre fois dans la même Classe pour aucun autre prix. Les élèves qui travailleront dans la salle des Antiques et dans la Classe d'après Nature auront gratis la toile nécessaire pour l'exécution de leurs ouvrages en grand et en petit puisque ce seroit trop coûteux pour eux s'ils devaient se la procurer à leurs propres frais d'ailleurs les Dessins qu'ils y feront avec de la craie pourront aisément s'effacer pour en subsister d'autres et celle même toile pourra servir à plusieurs reprises.

POUR LES APPOINTEMENTS DE TOUTES LES CLASSES

Les appointements sont d'une nécessité indispensable pour encourager les élèves et les porter à se distinguer les moins aisés sur tout feront tous leurs possibles pour obtenir le suffrage de Leurs Supérieurs et pour se procurer l'honneur d'être inscrits dans le nombre des appointés pour cet effet on accordera aux élèves un certain appointement proportionné à leurs talents et à leurs mérites mais cet agrément ne sera accordé qu'à ceux dont le génie sera suffisamment connu car l'entretien égal et uniforme qu'on accorde maintenant à un aussi grand nombre d'élèves bons et mauvais fait que malgré la dépense énorme que fait annuellement l'Académie Elle ne parvient presque jamais à obtenir son but au lieu que si l'on réforme l'Académie de cette manière non seulement on parviendra la Patrie des artistes habiles, mais en fera aussi en même temps un épargne de trente mille Roubles. Je ne trouve au reste pas fort convenable pour une aussi Noble Académie d'accepter tout jeune homme qui se présente sans examiner s'il a la moindre inclination pour les beaux arts; Cette manière de compléter ainsi le nombre d'élèves est très préjudiciable et nuisible même aux progrès qu'on doit en attendre et leurs années s'écoulent sans qu'ils aient appris l'ordre des choses. Tous les Enfants qui se trouvent dans l'indigence seront toujours très charmés d'être entretenu de cette manière et d'être par là délivrés du soin pénible de se procurer leurs subsistances; un Institut de telle nature paroît plus propre pour une maison d'orphelins que pour une académie dont le but doit être de former d'habiles artistes et de leur procurer un état qui a pour but d'être utiles à la Patrie et augmenter le lustre et la gloire. L'Académie doit être libre et ouverte pour toutes Personnes qui ayant reçu de la Nature un goût tout particulier pour les beaux Arts et qui veut profiter des Leçons qu'on y donne comme cela se pratique dans la Principale Académie de l'Europe et tout ceux qui feront de progrès éclatans dans la Classe qu'ils choisissent seront récompensés à proportion de leur talents comme j'ai dit ce dessus en parlant des appointements. En agissant de cette manière il est de toute impossibilité que parmi les grands des élèves il n'en sorte des artistes parfaits de leur art qui sans ce moyen seraient peut être dans un éternel oubli. Il faut cependant faire attention de ne recevoir aucun élève avant l'âge de dix ans puisque ils ne seraient pas en état de profiter des instructions de son précepteur faute de les comprendre et au contraire ils perdraient leur temps qui devroit plus avantageusement employer à l'étude des Erudimens littéraires qui sont d'une nécessité indispensable pour tout jeune homme qui veut entreprendre l'étude et la pratique d'un art quelconque. Tous les élèves qui auront des honoraires seront obligés de fréquenter indispensablement Leurs Classes et ne pourront s'en absenter sans la permission du Directeur, ceux qui manqueront quelques jours sans une cause légitime on leur diminuera un mois de leurs appointements s'ils tomberaient souvent dans cette faute ils seront chassés de l'Académie. On doit encore assigner une petite somme de deux trois cents Roubles de plus au professeur de la Classe des Paysages à condition que tous les ans il ail-

le passer cinqu six semaines de la belle saison à la Campagne dans la proximité de quelque village avec les meilleurs de ses Élèves pour les engager a dessiner d'après Nature les différents points de viie qu'il pourroit y trouver.

PROFESSEUR D'ANATOMIE

La Classe d'Anatomie aura lieux deux fois la semaine dans les jours qui seront destines par le Directeur. Le Professeur anatomisera un cadavre dont il analisera toutes le parties exterieurs faisant bien remarquer l'origine et le mouvement des muscoles aussi bien que des os afin que les eleves puissent apprendre a connoitre les fondemens avant que de batisir l'edifice de leur art. Cette leçon n'aura lieu qu'en hiver pour eviter pendant l'ete les leçon degoutantes et durant cette saison il suffira qu'il donne ses leçons après l'anatomie de platre avec le squelette. Il faudroit tacher que cette leçon se donna chaque fois une heure avant que les élèves entrent dans la classe des modeles afin que leur memoire etant fraiche ils puissent mettre en pratique ce qui auront vu et appris.

Je dois cependant avouer sans flatterie à l'honneur de cette Residence Imperiale que j'ai vu dernièrement a l'Académie plusieurs ouvrages surtout dans la sale des Sculptures qui font bien honneur aux eleves qui les ont executes, mais je n'en fut pas etonné sachant que cette Classe est dirigée par des professeurs d'un merite distingues qui possèdent le vrai stile du grand et du beau. J'ai eu occasion d'admirer plusieurs fois des ouvrages de Messieurs Kaslowskj et de Martos et il n'est pas douteux que les élèves qui travaillent apres l'école de si grand maitres ne puissent acquirir le vrai goût et devenir artistes habiles d'autant plus que la Nation Rusienne est peut être la seule qui ait le rare talent de l'imitation et le genie etonnant d'executer tout ce qui se presente a ses regards. Puit soit encore permis de rendre justice aux talents de Monsieur Akimoff; son genie dans l'art du Dessein es très connu un tel homme serait très a propos dans la Classe historique non seulement par ses talent particuliers mais encore par ses connoissances et son merite. NB On doit observer que si le Directeur n'est pas lui meme Peintre il faut encore un professeur adjoint dans la classe historique parce qu'une personne seule n'est pas capable de tout executer. Il seroit a souhaiter que le Conseil il fit annuellement l'élection d'un nouveau Directeur qu'il pourroit choisir à la pluralité des voix parmi le nombre de Professeurs ils seroient certainement flattés de cette distinction d'honneur par la quelle ils viendraient à acquerir un certain point d'autorité et de preponderance et tacheraient de cooperer de toutes leurs forces au plus grand avantage de l'Académie, les élèves conceveraient plus de respect pour leurs Professeurs ce qui ne peut que contribuer a les engager a etre plus diligens, plus respectueux, plus attentis et plus obéissant et a redoubler de plus en plus de zeile pour tacher de faire des progrès plus rapides autre cela cette façon d'agir entretien droit plus concorde et de harmonie parmis les Professeurs mêmes qui reuniront certainement leurs connoissances et leurs lumières pour le plus grand bien de leur Institut. Il sera cependant permis aussi tot qu'on trouvera qu'un Directeur se donne plus de peine d'activité de soins a remplir ses fonctions on ne puisse avec l'agrement du Conseil le confirmer pour une autre année. Ce ne serait pas de mon inspection d'entrer dans les details des apponitemens qu'on devrait accorder aux Professeurs et adjoints de l'Académie mais cependant su la difficulté qu'on de trouver des Personnes habiles pour remplir les places interessante et connoissant la nature du pais ou il n'est possible de vivre dans une certaine aisence sans une depense considerable je jugerais à propos qu'on accorda quelques agrements a ceux qui par leurs talents et leurs travaux tachent de faire revivre la vertu dans leur patrie et d'en augmenter sa. Plaire en formant des successeurs qui peuvent

en conserver le lustre plus tot que d'abandonner l'argent entre les mains de personnes avides qui n'ont d'autre but que leurs prope interet sans aucun sentiment de la moindre reconnaissance. Pour effet on m'excusera si pour completer le Plan que j'ai l'honneur de presenter j'ose ajouter le Paragraphe suivant.

PLAN POUR LES APPOINTEMENS DE MES. LES PROFESSEURS DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE A FIN DE POSSEDER DES ARTISTES HABILES

CLASSE HISTORIQUE	Roubles
Le Directeur	2000
Le Professeur	150
POUR L'ERUDITION	
Le Professeur	1500
L'adjoint	1000
Surveillant Peintre	800
POUR LA SCULPTURE	
Professeur	1500
Adjoint	1000
POUR LE PAYSAGE	
Professeur	1500
Adjoint	1000
POUR L'ARCHITECTURE	
Professeur	1500
Adjoint	1000
POUR LA GRAVURE EN TAILLE DOUCE	
Professeur	1500
Adjoint	1000
Professeur d'anatomie	600
Somme totale	17400

Doc. 2

Lettera di Giovanni Battista Lampi a Caterina II di Russia (Pietroburgo, 22 aprile 1796)
Mosca, Archivio di Stato degli Atti antichi, Fondo XVII, n. 292

A Sa Majesté Impériale Catherine II Souveraine de Toutes les Russies

Madame,

J'ose mettre aux pieds de Votre Majesté Impériale l'hommage de mon éternelle reconnaissance de ce qu'Elle a daigné employer mes faibles talents à transmettre et à perpétuer le Graits les plus augustes et les plus chers. Je rends non seulement grâce à la plus Auguste et Magnanime Souveraine d'avoir récompensée mes efforts avec Sa grandeur ordinaire, mais davantage encore de ce qu'Elle a bien voulu consacrer mes Pinceaux en les honorant du travail le plus flatteur; Pour dignement y répondre Madame j'ai envié le génie d'Apelle, car la tâche que j'avais à remplir était plus glorieuse encore que la sienne. Honoré comme je le suis de suffrages de Votre Majesté Impériale les vœux les plus chers à mon cœur servient si la plus Augustes des Souvraines daignot m'accorder la grâce de m'honorer encore mes Pinceaux pour Peindre Vos traits Augustes et seconder les intentions de Sa Majesté L'Impératrice Reine qui desire qu'à mon retour à Vienne je puisse lui présenter le gage précieux de Votre Fidelle Image. Digne et Puissante Souveraine couronner mes travaux après que j'aurai Copie de mon Tableaux Vos traits Augustes en m'accordant cinq minutes de tems pour donner la dernière perfection à mon œuvre et le rendre immortel. J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect.

Le avril 22.1796

Le très humble très sommis obéissant serviteur

Prof: Lampi

Bibliografia

Acerbi, 1804

Giuseppe Acerbi, *Voyage au Cap-Nord, par la Suede, la Finlande et la Lapponie. Traduction d'après l'original anglais, revue sous les yeux de l'auteur, par Joseph Lavallée*, Paris, Levrault, Schoell & C.ie, 1804.

Acerbi, 1972

Il Giornale di Vienna di Giuseppe Acerbi (settembre-dicembre 1814), a cura di Manlio Gabrieli, Milano, L'ariete, 1972.

Acquisitions, 1979

Acquisitions du Musée d'art et d'histoire en 1978, in "Genava", 27 (1979), pp. 299-347.

Adelung, 1803a

[Friedrich von] Adelung, *Künstlergeschichte. Nachrichten von Lampi, berühmten Mahler in Wien*, in "Zeitung für die elegante Welt", n. 103, Wien 27. August 1803, pp. 815-818.

Adelung, 1803b

[Friedrich von] Adelung, *Nachrichten von Lampi (Beschluß)*, in "Zeitung für die elegante Welt", n. 104, Wien 30. August 1803, pp. 823-826.

Aleksandr I, 2005

Aleksandr I. "*Sfinks, ne razgadannyj do groba...*", a cura di Alija I. Barkovec, Georgij V. Vilinbachov, Sankt-Peterburg, Slavija, 2005, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Museo dell'Ermitage).

Alekseeva, 1975

Tat'jana V. Alekseeva, *Vladimir Lukič Borovikovskij i russkaja kul'tura na rubeže 18-19 vekov*, Moskva, Iskusstvo, 1975.

Alexander, 1995

David Alexander, *James Walker: a British engraver in Russia*, in "Print Quarterly", 12 (1995), 4, pp. 412-414.

Algarotti, 1979

Francesco Algarotti, *Viaggi di Russia*, a cura di Ettore Bonora, Torino, Einaudi, 1979.

A. M., 1834

A. M., *Belle arti. Pittura*, in "Il Messaggiere Tirolese", n. 67, 22 agosto 1834 (*Appendice di Lettere, Scienze, Arti e Commercio*, n. 62), s.p.

Ambrosi, 1879

Francesco Ambrosi, *Profili di una storia degli scrittori e artisti trentini*, Borgo Valsugana, Marchetto, 1879.

Ambrosi, 1881

Francesco Ambrosi, *Trento e il suo circondario descritti al viaggiatore*, Trento, Zippel, 1881.

Ambrosi, 1883

Francesco Ambrosi, *Scrittori ed Artisti Trentini*, Trento, Zippel, 1883.

Ambrosi, 1894

Francesco Ambrosi, *Scrittori ed Artisti Trentini*, Trento, Zippel, 1894 (seconda edizione).

Ammann, 1998

Gert Ammann, *Fassade des Ferdinandeums, 1884*, in *SammelLust. 175 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, hrsg. von Gert Ammann und Ellen Hastaba, Innsbruck-Wien, Tyrolia, 1998.

Androsov, 2001

Sergej Androsov, *Canova ed i committenti russi del Settecento*, in *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, a cura di Giuseppe Pavanello, Ginevra-Milano, Skira, 2001, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Museo dell'Ermitage), pp. 30-49.

Androsov, 2003

Sergej Androsov, *I collezionisti dell'arte italiana in Russia*, in *Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia 1750-1850*, a cura di Sergej Androsov e Vittorio Strada, Ginevra-Milano, Skira, 2003, catalogo della mostra: Roma (Complesso del Vittoriano), pp. 97-108.

Angelika Kauffmann, 1968

Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen, hrsg. von Oscar Sandner, [Wien, s.n., 1968], catalogo della mostra: Bregenz, Vienna (Vorarlberger Landesmuseum, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst).

Angelika Kauffmann, 1998

Angelika Kauffmann, hrsg. von Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1998, catalogo della mostra: Düsseldorf, Monaco di Baviera, Coira (Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München, Bündner Kunstmuseum Chur, 1998-1999).

Antonova, 1995

State Pushkin Museum of Fine Arts. *Catalogue of Painting*, ed. by Irina Antonova, Moscow-Milano, Mazzotta, 1995.

Apolloni, 2000

Davide Apolloni, *Pietro Monaco e la Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone, Edizioni della laguna, 2000.

Aretin, 2001

Karl Otmar von Aretin, *Russland und die Reichspolitik Kaiser Josephs II.*, in *Katharina II., Russland und Europa. Beiträge zur internationalen Forschung*, hrsg. von Claus Scharf, Mainz, Zabern, 2001, pp. 121-132.

Artemieva, 1996

Irina Artemieva, *Un episodio del collezionismo russo di opere di Giambattista Tiepolo: "Il Ratto delle Sabine" dell'Ermitage*, in "Arte Veneta", 49 (1996), pp. 37-45.

Artemieva, 1998

Irina Artemieva, *"Della veneziana scuola siamo ricchi veramente"*, in *Capolavori nascosti dell'Ermitage. Dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo*, a cura di Irina Artemieva, Giuseppe Bergamini, Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Udine (Castello), pp. 19-58.

Artemieva, 2001

Irina Artemieva, *Vicende della pittura veneta rinascimentale all'Ermitage*, in *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*, a cura di Irina Artemieva, Ginevra-Milano, Skira, 2001, catalogo della mostra: Bassano del Grappa (Museo Civico), pp. 13-46.

Baillio, 2005

Joseph Baillio, *Vigée Le Brun at the Court of the Romanovs*, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), pp. 230-237.

Bancalis de Maurel, 1893

[Louis-Albert-Charles Bancalis de Maurel marquis d'Aragon], *Un paladin au XVIII^e siècle: le prince Charles de Nassau-Siegen d'après sa correspondance originale inédite de 1784 a 1789*, par le marquis d'Aragon, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1893.

Barbacovi, 1821

Francesco Vigilio Barbacovi, *Memorie storiche della città e del territorio di Trento*, 2 voll., I, Trento, Monauni, 1821.

Bardovskaja, 2003

Larisa V. Bardovskaja, *Carskoe Selo*, in *Le residenze imperiali nei dintorni di San Pietroburgo*, presentazione di Michajl Piotrovskij, San Pietroburgo, Edizioni Alfa-Colour, 2003, pp. 81-141.

Barlamova, 1976

Elena N. Barlamova, *Kalužskij oblastnoj chudožestvennyj muzej*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976.

Becattini, 1797-1799

Francesco Becattini, *Vita, e Fasti di Caterina II. Imperatrice ed Autocratrice di tutte le Russie*, 6 voll., Lugano, s.n. [ma Venezia, Zatta], 1797-1799.

Belzoni, 1931

Manlio Belzoni, *Giovan Battista Lampi*, in "Trentino", 6 (1931), n. 12, pp. 393-400.

Belzoni, 1940

Manlio Belzoni, *Glorie dell'arte trentina*, Trento-Bolzano, Edizioni della Legione Trentina, 1940.

Bénézit, 1924

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire Critique et Documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 3 voll., Paris, Gründ, 1924, 3, L-Z.

Benvenuti, 1911

Edoardo Benvenuti, *I trentini all'esposizione del ritratto a Firenze nelle feste del cinquantenario della liberazione della patria*, in "Tridentum", 13 (1911), pp. 332-335.

Berckenhagen, 1967

Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1967.

Bernardelli, 1863

[Pietro Bernardelli], *Galleria di busti dei più celebri artisti trentini dall'epoca del risorgimento delle belle arti fino al termine del secolo scorso*, Trento, Marietti, 1863.

Bertuch, 1808-1810

Carl Bertuch, *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806*, 2 tomi, Weimar, Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs, 1808-1810.

Białostocki, 1963

Jan Białostocki, *Musée National de Varsovie*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1963.

Białostocki, 1969

National Museum in Warsaw. Catalogue of paintings foreign schools, I, a cura di Jan Białostocki, Warszawa, Muzeum Narodowe, 1969.

Biermann, 1914

Georg Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko*, 2 voll., Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1914.

Bird, 1996

Alan Bird, *James Walker: a British engraver in St Petersburg*, in *British Art Treasures from Russian Imperial collections in the Hermitage*, ed. by Brian Allen and Larisa Dukelskaya, New Haven, Yale University Press, 1996, catalogo della mostra: New Haven, Toledo, Saint Luis, San Pietroburgo (Yale Center for British Art, Toledo Museum of Art, Saint Louis Art Museum, Ermitage, 1996-1997), pp. 92-103.

Blážíček, 1956

Oldřich J. Blážíček, *Obrazárny Státních Zámků*, Praha, Státní Památková Správa, 1956.

Blum, 1864

Karl Ludwig Blum, *Graf Jakob Johann v. Sievers und Rußland zu dessen Zeit*, Leipzig und Heidelberg, Winter, 1864.

Böckh, 1822

Franz Heinrich Böckh, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler, und Dilettanten im Kunstfache. Dann Bücher, Kunst- und Naturschätze und andere Sehenswürdigkeiten dieser Haupt- und Residenz-Stadt*, Wien, Bauer, 1822.

Böckh, 1823

Franz Heinrich Böckh, *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen*, 2, Wien, Bauer, 1823.

Böckh, 1825

Franz Heinrich Böckh, *Wanderung in die Ateliers hiesiger Künstler*, in "Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst", 16 (1825), nn. 62-63, pp. 424-426.

Boetticher, 1891

Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, I, Dresden, Boetticher, 1891.

Bogdan, 1997

Veronika Irina Bogdan, *For The Free Arts*, in *Svobodnym khudožestvam 240 let Akademii chudožestv*, a cura di Veronika Irina Bogdan, Santkt-Peterburg, s.n., 1997, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Accademia di Belle Arti), pp. 17-20.

Boissonnas, 1999

Luc Boissonnas, *Aspects du portrait miniature genevois à la fin du XVIII^e siècle*, in *100 ans de miniatures suisses 1780-1880*, Genève, Slatkine, 1999, catalogo della mostra: Losanna (Musée historique).

Borroni Salvadori, 1981

Fabia Borroni Salvadori, *I Demidoff collezionisti a Firenze*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, vol. XI, 3 (1981), pp. 937-1003.

"Bothe von und für Tirol und Vorarlberg", 1825

"Bothe von und für Tirol und Vorarlberg", n. 63, 8. August 1825, p. 252; n. 64, 11. August 1825, p. 256; n. 65, 15. August 1825, p. 260.

Bourgoing, 1925

Jean de Bourgoing, *Miniaturen von Heinrich Friedrich Füger und anderen Meistern aus der Sammlung Bourgoing*, Zürich-Leipzig-Wien, Amalthea, 1925.

Bourlet, Bot, 2001

Catherine Bourlet, Nadia Bot, *Musée Fondation Zoubov Genève*, Genève, Fondation Tatiana Zoubov, 2001.

Branzi, 1951

Silvio Branzi, *La mostra del Lampi a Trento*, in "Arte Veneta", 5 (1951), pp. 216-217.

Bredendiek, 1954

Karl Heinz Bredendiek, *Das Bildnis der Kaiserin Katherina II.*, in *Der Historien-Kalender auf das Schaltjahr 1954*, Jever, Mettcker & Söhne, pp. 38-39.

Burrus, 1994

Christina Burrus, *Art collectors of Russia. The private treasures revealed*, London-New York, Tauris Parke Books, 1994.

Cappelletti, 1904

Licurgo Cappelletti, *Storia degli ordini cavallereschi esistenti, soppressi ed estinti presso tutte le nazioni del mondo*, Livorno, Giusti, 1904.

Caprin, 1911

Giulio Caprin, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in "Emporium", 34 (1911), n. 202, pp. 243-270.

Caramel, Pirovano, 1975

Luciano Caramel, Carlo Pirovano, *Musei e gallerie di Milano. Galleria d'arte moderna. Opere dell'Ottocento, F-M*, Milano, Electa, 1975.

Casagrande, 1996-1998

Alessandro Casagrande, *Documenti inediti di Giambattista Lampi negli archivi russi*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 75-77 (1996-1998), pp. 199-224.

Casagrande, 2001a

Alessandro Casagrande, *La grande stagione russa di Giovanni Battista Lampi*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 64-91.

Casagrande, 2001b

Alessandro Casagrande, *Lampi alla corte di Caterina II (1792-1797)*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 238-243.

Casagrande, 2001c

Alessandro Casagrande, schede, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 236-237, 244-263, 268-273, 276-283, 300-301, 310-311, cat. 33-43, 46-48, 50-53, 56, 59.

Casagrande, Markina, 2001

Alessandro Casagrande, Ljudmila Markina, schede, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 264-267, cat. 44-45.

Casagrande, Pancheri, 1996-1998

Alessandro Casagrande, Roberto Pancheri, *Ritratti russi di età cateriniana in mostra a Firenze: appunti su Alexander Roslin e Giovanni Battista Lampi*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 75-77 (1996-1998), pp. 225-234.

Cassinelli, Zanella, 2009

Bruno Cassinelli, Vanni Zanella, *L'avventura europea di un architetto del Settecento*, in *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Zanella*, a cura di Maria Chiara Pesenti et alii, Bergamo, Sestante, 2009, pp.337-360.

Castéra, 1809

Jean Castéra, *Histoire de Catherine II, Impératrice de Russie*, 4 voll., Paris, Arthus-Bertrand, 1809.

Catalogo Bolaffi, 1974

Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700, 1, Torino, Bolaffi, 1974.

Catalogo Dal Zotto, 1919

Catalogo della collezione del fu Comm. Antonio Dal Zotto (1ª Serie) e già Giuseppe Piccoli, Milano, Gustavo Modiano & C., 1919.

Catalogue, 1935

Catalogue of the Exhibition of Russian Art, London, s.n., 1935.

Cat. Ermitage, 1958

Gosudarstvennyj Ermitaž. Otdel zapadnoevropejskogo iskusstva, 2 voll., Leningrad, Isskustvo, 1958, 2 [Ermitage statale. Dipartimento di arte occidentale. Catalogo della pittura].

Cat. Ermitage, 1981

Musée de l'Ermitage. Peinture de l'Europe occidentale. Catalogue 2, Leningrad, Ermitaž, 1981.

Cazzola, 2004

Piero Cazzola, *L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento*, 2 voll., Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 2004, 1.

Cera, 1987

La pittura neoclassica italiana, a cura di Adriano Cera, Milano, Longanesi, 1987.

Chefs-d'œuvre, 1956

Chefs-d'œuvre de la miniature et de la gouache, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1956, catalogo della mostra: Ginevra (Musée d'art et d'histoire).

Chevalier, 1996

Alain Chevalier, *Catalogue des Peintures, Sculptures et Dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille, s.n., 1996.

Chini, 1995

Ezio Chini, scheda, in *Un museo nel Castello del Buonconsiglio. Acquisizioni, contributi, restauri*, a cura di Laura Dal Prà, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1995, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 53-54, cat. 13.

Chirko, 1997

Philip Chirko, *The Imperial Academy of Fine Arts through the portraits of its presidents (1756-1917)*, in "Pinakoteka", 1997, n. 1, pp. 12-19.

Chwalewik, 1916

Edward Chwalewik, *Zbiory Polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w Ojczyźnie i na obczyźnie*, Warszawa, Wydawn. J. Morkowicza, 1916.

Ciampi, 1830

Sebastiano Ciampi, *Appendice sopra lo stato delle arti e della civiltà in Russia prima di Pietro il Grande sino al regno dell'imperatore e re Alessandro I*, in Sebastiano Ciampi, *Notizie di medici, maestri di musica e cantori, pittori, architetti, scultori, ed altri artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia*, Lucca, Balatresi, 1830.

Clark, 1985

Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, ed. by Edgar Peters Bowron, Oxford, Phaidon, 1985.

Clouzot, 1924

Henri Clouzot, *Dictionnaire des miniaturistes sur émail*, Paris, Morancé, 1924.

Clouzot, s.d.

Henri Clouzot, *La miniature sur émail en France*, Paris, Morancé, s.d.

Cross, 1993

Engraved in the Memory. James Walker, Engraver to the Empress Catherine the Great, and His Russian Anecdotes, edited and introduced by Anthony Cross, Oxford-Providence, Berg, 1993.

Cross, 1996

Anthony Cross, *Cultural relations between Britain and Russia in the eighteenth century*, in *British Art Treasures from Russian Imperial collections in the Hermitage*, ed. by Brian Allen and Larisa Dukelskaya, New Haven, Yale University Press, 1996, catalogo della mostra: New Haven, Toledo, Saint Luis, San Pietroburgo (Yale Center for British Art, Toledo Museum of Art, Saint Louis Art Museum, Ermitage, 1996-1997), pp. 16-35.

Cutolo, 1970

Alessandro Cutolo, *Il magnifico Potëmkin*, Novara, De Agostini, 1970.

Čjeliščjeva, 1997

L. N. Čjeliščjeva, scheda, in *Svobodnym khudožestvam 240 let Akademii chudožestv*, a cura di Veronika Irina Bogdan, Santkt-Peterburg, s.n., 1997, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Accademia di Belle Arti), p. 56, cat. 84.

Dandolo, 1863

Tullio Dandolo, *Panorama di Firenze, la Esposizione nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato. Mosaico storico ed artistico*, Milano, Schieppatti, 1863.

Danieli Camozzi, 1904

Maria Lisa Danieli Camozzi, *Luoghi romiti: il castello di Costa di Mezzate*, in "Emporium", 20 (1904), n. 118, pp. 307-318.

De Mauri, 1918

L. De Mauri [Ernesto Sarasino], *L'Amatore di Miniature su Avorio*, Milano, Hoepli, 1918.

Deriabina, 2000

Yekaterina Deriabina, *Artist and patron*, in *Stroganoff. The palace and collections of a Russian noble family*, ed. by Penelope Hunter-Stiebel, New York, Abrams, 2000, pp. 145-156.

Deryabina, 2005

Yekaterina Deryabina, scheda, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), p. 278, cat. 106.

Djagilev, 1905

Sergej P. Djagilev, *Catalogo della mostra storica della ritrattistica russa allestita nel Palazzo di Tauride per beneficenza agli orfani e alle vedove dei soldati caduti in guerra*, San Pietroburgo 1905 [testo in russo].

Donzelli, 1957

Carlo Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1957.

Doyle, 2005

D. Doyle, *Scots doctors and their compatriots in the service of eighteenth-century Czars*, in "The Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh", 35 (2005), n. 2, pp. 169-174.

Dukelskaya, Renne, 1990

Larissa A. Dukelskaya, Elizaveta P. Renne, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. British Painting Sixteenth to Nineteenth Centuries*, Moscow-Florence, Giunti, 1990.

Du Tsar à l'Empereur, 2005

Du Tsar à l'Empereur, éd. par Iraida Bott, Tamara Igoumnova, Tat'jana Kazarmshikova, Brigitte de Montclos, Bruxelles, Europaia International Foundation, 2005, catalogo della mostra: Bruxelles (Palais des Beaux-Arts).

Eigenberger, 1927

Robert Eigenberger, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, 2 voll., Wien-Leipzig, Manz, 1927.

Eisler, 1991

Colin Eisler, *I dipinti dell'Ermitage*, introduzione di Boris B. Piotrovsky, Udine, Magnus, 1991.

Emert, 1942

Giulio Benedetto Emert, *Visuali di Trento*, 11. *Le «teste» di Andrea Malfatti*, in "Trentino", 18 (1942), nn. 11-12, pp. 191-194.

Die Entdeckung der Wirklichkeit, 2003

Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815, hrsg. von Bruno Bushart und Claudia Valter, Leipzig, Seemann, 2003, catalogo della mostra: Schweinfurt (Museum Georg Schäfer).

Esposizione, 1934

XIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo, Venezia, Ferrari, 1934.

Exposition d'Art Russe, 1928

Exposition d'Art Russe Ancien et Moderne, Brussels, s.n., [1928], catalogo della mostra: Bruxelles (Palais des Beaux-Arts).

Falke, 1928

Otto von Falke, *Kunstwerke aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser Ermitage Palais Michailoff Gatschina u. a. im Auftrag der Handelsvertretung der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken*, Berlin, Lepke, 1928, catalogo d'asta: Berlin (Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus), 6.-7. November 1928.

Fantoni, 1995

Marcello Fantoni, *Il potere delle immagini. Riflessioni su iconografia e potere nell'Italia del Rinascimento*, in "Storica", 3 (1995), pp. 43-55.

Fědot Šubin, 1994

Fědot Šubin 1740-1805. Katalog vystavki k 250-letim so dnja rožbdenija, Sankt-Peterburg, Gos. Russkij Muzej, 1994, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Museo Statale Russo).

Ferrari, 2003

Salvatore Ferrari, *Il caso Manfroni: tutto per una carta geografica, in Trento Anno Domini 1803. Le invasioni napoleoniche e la caduta del Principato Vescovile*, a cura di Silvano Groff, Roberto Pancheri, Rodolfo Taiani, Trento, Comune di Trento, 2003, catalogo della mostra: Trento (Palazzo Geremia e Biblioteca Comunale), pp. 212-219.

Feuchtmüller, 1973

Rupert Feuchtmüller, *Kunst in Österreich. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2 voll., Wien-München-Basel, Forum, 1973.

Feulner, 1929

Adolf Feulner, *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wildpark-Potsdam, Akad. Verlag-Ges. Athenaion, 1929.

Fissen, 1932

Karl Fissen, *Jeversche Erinnerungen an Kaiserin Katharina II. von Rußland*, in *Der Historien-Kalender auf das Schaltjahr 1932*, Jever, Mettcker & Söhne, 1932, s.p.

Forst de Battaglia, 1930

Otto Forst de Battaglia, *Poniatowski*, Milano, Corbaccio, 1930.

Fournier-Sarlovèze, 1900

[Raymond] Fournier-Sarlovèze, *Lampi*, in "La revue de l'art ancien et moderne", 7 (1900), mars-avril 1900, pp. 1-28 (estratto).

Fournier-Sarlovèze, 1902

[Raymond] Fournier-Sarlovèze, *Artistes oubliés*, Paris, Ollendorff, 1902.

Freuler, Natale, 1978

Gaudenz Freuler, Mauro Natale, *Répertoire des peintures vénitiennes appartenant aux collections publiques de Suisse*, in *Art venitien en Suisse et au Liechtenstein*, éd. par Mauro Natale, Milano, Electa, 1978, catalogo della mostra: Pfäffikon-Ginevra (Seedamm-Kulturzentrum; Musée d'art et d'histoire), pp. 224-246.

Frimmel, 1918

Theodor von Frimmel, *Fürst Andreas Razumofsky als Kunstfreund im alten Wien*, in "Wiener Abendpost", n. 174, 1. August 1918, pp. 1-3.

Fuchs, 1830

Maximilian Fuchs, *Worte am Begräbnistage des Rathes und Professors der k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste Johann Baptist Ritter von Lampi, gestorben am 12. Februar 1830 im 80. Jahre seines Lebens*, Wien, Ludwig, 1830.

Fuchs, 1973

Heinrich Fuchs, *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*, 7 voll., Wien, Selbstverlag Heinrich Fuchs, 1972-1988, 3, 1973.

Fuchs, 1981-1982

Heinrich Fuchs, *Die österreichische Bildnisminiatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2 voll., Wien, Selbstverlag Heinrich Fuchs, 1981-1982.

Füëßli, 1802

Hans Rudolph Füëßli, *Betrachtung über die Porträt-Mahlerey überhaupt und besonders in Wien. Nebst einer kurzen Beschreibung des Lebens und der vornehmsten Werke des Reichsritters und Professors v. Lampy*, in *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*, 2, Wien, Schaumburg, 1802.

Führer, 1899

Führer durch die Gemälde-Galerie des Franzens-Museums, Brünn, Selbstverlag des Franzens-Museums, 1899.

Führer, 1932

Führer durch das Schlossmuseum Stuttgart, Stuttgart, s.n., 1932.

Galerie, 1937

Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvedere, Wien, Schroll, 1937.

Galerie Popoff, 2009

Galerie Popoff. An Enduring Passion for Russian Art, 2 voll., London, Christie's, 2009 [catalogo dell'asta, Londra, Christie's, 12-13 ottobre 2009].

Gamba, 1927

Carlo Gamba, *Ritrattisti italiani in Polonia e in Russia*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio*, prefazione di Ugo Ojetti, Bergamo, Arti Grafiche, [1927], pp. 231-248.

Garlick, 1954

Kenneth Garlick, *Sir Thomas Lawrence*, London, Routledge & Paul, 1954.

Garlova, 1998

Marija Garlova, schede, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), pp. 16, 89, cat. 5, 76.

Garlova, 2001

Marija Garlova, schede, in "Učenaja prichot". *Kollekcija knjazja Nikolaja Borisoviča Jusupova*, 2 voll., Moskva, Chudožnik i Kniga, 2001, 1, pp. 204-205, cat. 129-130.

Garlova, 2003

Marija Garlova, schede, in *Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia 1750-1850*, a cura di Sergej Androsov e Vittorio Strada, Ginevra-Milano, Skira, 2003, catalogo della mostra: Roma (Complesso del Vittoriano), pp. 172, 212-214, cat. 108, 109.

Garlova, 2005a

Marija Garlova, scheda, in *Aleksandr I. "Sfinks, ne razgadannyj do groba..."*, a cura di Alija I. Barkovec, Georgij V. Vilinbachov, Sankt-Peterburg, Slavija, 2005, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Museo dell'Ermitage), pp. 218-219, cat. 37.

Garlova, 2005b

Marija Garlova, schede, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), pp. 269, 272-273, cat. 16, 64.

Garlova, 2005c

Marija Garlova, *The Empress's Paintings. Old and Modern Masters*, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), pp. 225-229.

Garnier-Pelle, 1995

Nicole Garnier-Pelle, *Chantilly musée Condé. Peintures du XVIII^e siècle*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.

Garzarolli-Thurnlackh, 1925

Karl Garzarolli-Thurnlackh, *Das graphische Werk Martin Johann Schmidts 'Kremser Schmidt' 1718-1801*, Zürich-Leipzig-Wien, Amalthea, 1925.

"Gazzetta di San Pietroburgo", 1797

"Gazzetta di San Pietroburgo", n. 17, aprile 1797 [testo in russo].

de Genève, 1805-1809

Camille de Genève, *Galerie de l'Hermitage gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent*, 2 voll., St. Petersburg, Alici, 1805-1809.

Georgel, 1817-1818

Jean-François Georgel, *Mémoires pour servir à l'histoire des événemens de la fin du dix-huitième siècle depuis 1760 jusqu'en 1806-1810*, 6 voll., Paris, Eymery, 1817-1818.

Georgi, 1794

Johann Gottlieb Georgi, *Descrizione della città di San Pietroburgo capitale imperiale russa e delle cose notevoli dei dintorni*, 2 voll., San Pietroburgo 1794 [testo in russo].

Gerola, 1930

Giuseppe Gerola, *Artisti trentini all'estero*, Trento, Scotoni, 1930.

Gerola, 1934

Giuseppe Gerola, *Il castello del Buonconsiglio e il Museo Nazionale di Trento*, Roma, Libreria dello Stato, 1934.

Gibellino-Krasceninnicowa, 1938

M. Gibellino-Krasceninnicowa, *Giovanni Battista Lampi e la sua opera in Russia*, in "Rassegna della istruzione artistica", 9 (1938), nn. 3-4, pp. 103-106.

Gillet, 1957

Miniatures and enamels from the D. David-Weill collection, [éd. par Louis Gillet], Paris, Les Beaux-Arts, 1957.

Giordani, 1998

Else Giordani, *Clarot, Joseph Adrianus*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, 19, München-Leipzig, Saur, 1998, p. 420.

“Giornale delle Belle Arti”, 1786

“Giornale delle Belle Arti e dell’Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia”, n. 33, 19 agosto 1786, pp. 257-258.

“Giornale di Venezia”, 1815

“Giornale di Venezia”, n. 20, 20 Gennaio 1815, s.p.

Girardi, 1937

Margarete Girardi, *Das Palais Rasumofsky. Geschichte und Schicksale eines alt-Wiener Palastes*, Wien, Auer, 1937.

Gogulina, 2000

Irina Gogulina, scheda, in *Stroganoff. The palace and collections of a Russian noble family*, ed. by Penelope Hunter-Stiebel, New York, Abrams, 2000, pp. 114, 220, cat. 113.

Goldovskij, 1998

The State Russian Museum. Painting. The 18th Century. Catalogue, 1, a cura di Grigorij Goldovskij, St. Petersburg, Palace Editions, 1998.

Gollerbach, 1923

Erich F. Gollerbach, *Portretnaj živopiš v Rossij XVIII vek*, Moskva-Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1923.

Golombiewski, 1911

A. Golombiewski, *Un château délaissé. Nadejdino, ci-devant app. aux princes Kourakine*, in “Starye Gody”, 1911, gennaio, pp. 3-25.

Golovina, 2004

Lubov Golovina, *Shubin. Triumph and Tragedy*, in “The Tretyakov Gallery Magazine”, 4 (2004), n. 3, pp. 40-47.

Golovkine, 1905

Féodor Golovkine, *La cour et le règne de Paul I^{er}. Portraits, souvenirs et anecdotes*, avec introduction et notes par S. Bonnet, Paris, Plon, 1905.

Goritsching, 1999

Ingrid Goritsching, *Faszination des Porträts*, in *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, hrsg. von Gerda Mraz und Uwe Schögl, Wien, Böhlau, 1999, pp. 138-151.

Gramantieri, 1947

Tullo Gramantieri, *La miniatura e il ritratto miniato in Europa*, Roma, Palombi, 1947.

de Gramatica, 2001

Francesca de Gramatica, schede, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 230-233, cat. 30-31.

Graziani, 2005

Irene Graziani, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Compositori, 2005.

Greppi, 1896

Giuseppe Greppi, *Un gentiluomo milanese guerriero-diplomatico 1763-1839. Appunti biografici sul Bali Conte Giulio Litta-Visconti Arese*, Milano, Lombardi, 1896.

Grot, 1878

Pisma imperatritsy Ekateriny II k Grimmu (1774-1796) po porucheniiu Imperatorskago Russkago Istoricheskago Obshestva izdal akademik I. K. Grot, 23, Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademij Nauk', 1878 [*Corrispondenza dell'imperatrice Caterina II con Grimm (1774-1796)*, edita dalla Società Storica Imperiale Russa, a cura di Jakov K. Grot].

Grünstein, 1931

Leo Grünstein, *Das Alt-Wiener Antlitz. Bildnisse und Menschen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, 2 voll., Wien, Gilhofer & Ranschburg, 1931.

Gruyer, 1896

François Anatole Gruyer, *La peinture au chateau de Chantilly. École étrangère*, I, Paris, Plon, Nourret et C.ie, 1896.

Gudymenko, 2005

Yuri Gudymenko, scheda, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), p. 269, cat. 14.

Guerrieri Borsoi, 1998

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *La copia delle Logge di Raffaello di Cristoforo Unterperger*, in *Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmeso nell'Europa del Settecento*, a cura di Chiara Felicetti, Roma, De Luca, 1998, catalogo della mostra: Cavalese, Jesi, Roma (Palazzo della Magnifica Comunità di Fiemme, Pinacoteca Comunale di Jesi, Galleria Nazionale d'Arte Antica), pp. 77-82.

Hajdecki, 1902a

Alexander Hajdecki, *Kunstgeschichtliche Notizen aus Wiener Archiven (1. Fortsetzung)*, in "Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel", 2 (1902), pp. 175-177.

Hajdecki, 1902b

Alexander Hajdecki, *Kunstgeschichtliche Notizen aus Wiener Archiven. IV. Die Familien- und Vermögens-Verhältnisse der Lampi*, in "Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel", 2 (1902), pp. 403-407.

Hare, 1965

Richard Hare, *The Art and Artists of Russia*, Chatham, Mackay & Co., 1965.

Haskell, 2002

Francis Haskell, *Come si costruisce un re. Carlo I d'Inghilterra e i suoi ritrattisti*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di Renzo Zorzi, Firenze-Venezia, Olschki, 2002, pp. 137-145.

Heier, 1965

Edmund Heier, *L. H. Nicolay (1737-1820) and his contemporaries*, The Hague, Nijoff, 1965.

Heinz, Schütz, 1982

Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, hrsg. von Günther Heinz und Karl Schütz, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1982 (seconda edizione).

Hevesi, 1903

Ludwig Hevesi, *Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, Seemann, 1903.

Hoff, 1967

Ursula Hoff, *European Paintings Before Eighteen Hundred*. National Gallery of Victoria, Melbourne, National Gallery of Victoria, 1967.

Holaus, Hülmbauer, Wöhrer, 1998

Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, 4 voll., Wien, Brandstätter, 1992-2000, 3, L-R, hrsg. von Bärbel Holaus, Elisabeth Hülmbauer, Claudia Wöhrer, 1998.

Hübner, 2001

Eckhard Hübner, *Zwischen Stettin und Petersburg: der Faktor Norddeutschland in Leben und Politik Katharinas II.*, in *Katharina II., Russland und Europa. Beiträge zur internationalen Forschung*, hrsg. von Claus Scharf, Mainz, Zabern, 2001, pp. 535-550.

Hunter-Stiebel, 2000

Penelope Hunter-Stiebel, *An album of Stroganoff paintings*, in *Stroganoff. The palace and collections of a Russian noble family*, ed. by Penelope Hunter-Stiebel, New York, Abrams, 2000, pp. 115-142.

Ivanova, 1996

Eugenia Ivanova, *Miniatures in the Pushkin Museum Collection, St Petersburg. Late 18th - Mid-19th Century*, St. Petersburg, Ego, 1996.

Jäger-Sunstenau, 1992

Hanns Jäger-Sunstenau, *Die Ehrenbürger und Bürger ehrenhalber der Stadt Wien*, Wien, Deuticke, 1992.

Jahrhundert-Ausstellung, 1914

Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650-1800, Leipzig, Schwabach, 1914, catalogo della mostra: Darmstadt (Residenzschloss).

Kačer, 1993

Jaroslav Kačer, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Mährische Galerie. Sammlung alter Kunst*, Brno, Moravská Galerie, 1993.

Kagan, 1996

Julia Kagan, *Zarin Katharina II. als Auftraggeberin und Sammlerin geschnittener Steine des 18. Jahrhunderts*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 59 (1996), n. 2, pp. 230-243.

Kagan, Neverov, 1998

Julia O. Kagan, Oleg J. Neverov, *Le gemme di Caterina II*, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), pp. 119-121.

Karpova, 2009

Elena V. Karpova, *Russkaja i zapadnoevropejskaja skul'ptura XVIII-načala XX veka*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2009.

Karpova, 1998

Tat'jana L. Karpova, schede, in *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog sobranija. Serija Risunok XVIII-XX vekov*, 2, *Živopis' XVIII veka*, Moskva, Krasnaja Ploščad', 1998, [Galleria Statale Tretjakov. Catalogo della collezione. Pittura dal XVIII al XX secolo, tomo 2, Pittura del XVIII secolo].

Karpova, 2000

Tat'jana L. Karpova, *Johann Baptist Lampi the Elder: a kind of wandering all-rounder artist*, in *The Assembly of Arts. The interaction of different forms of art in Russia during the XVIII and the beginning of the XIX century*, Moscow, Pinakoteka, 2000, atti del convegno: Mosca (Rossijskaja Akademija Nauk), 20-22 gennaio 1999, pp. 143-153.

Katalog, 1877

Katalog der historischen Kunst-Ausstellung 1877, Wien, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste, 1877.

Katalog, 1880

Katalog der historischen Porträtausstellung im Künstlerhause, Wien, Wiener Künstlergenossenschaft, 1880.

Katalog, 1905

Katalog der Miniaturen-Ausstellung, Wien, Selbstverlag Kaiserlich-Königliche Hofbibliothek, 1905.

Keil, 2009

Robert Keil, *Heinrich Friedrich Füger 1751-1818. Nur wenigen ist es vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*, Wien, Amartis, 2009.

Die k. k. Akademie, 1917

Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892-1917, Wien, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste, 1917.

Komelova, 1991

Galina Komelova, schede, in *San Pietroburgo 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, Milano, Berenice, 1991, catalogo della mostra: Stupinigi (Palazzina di Caccia), pp. 118-119, 196-197, cat. 31, 83.

Komelova, 1998a

Galina N. Komelova, *Caterina II e il suo tempo*, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), pp. 3-11.

Komelova, 1998b

Galina N. Komelova, schede, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), pp. 39, 54, 111, cat. 29, 45, 99-100.

Komelova, Princeva, 1986

Galina N. Komelova, Galina A. Princeva, *Portrait miniature in Russia XVIII-early XX century from the Collection of The Hermitage*, Leningrad, Hudožnik RSFSR, 1986.

Koršunova, 1986

Milica F. Koršunova, *Giacomo Quarenghi*, in "Bergomum", 81 (1986), n. 2 [monografia].

Koršunova, 1995

Milica Koršunova, *L'architetto Giacomo Trombara in Russia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, atti del convegno: Bergamo (1994), pp. 81-87.

Kossakowska-Szanajca, Majewska-Maszkowska, 1964

Zofia Kossakowska-Szanajca, Bożenna Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcut*, Warszawa, Wyd. Arkady, 1964.

Kotel'nikova, 1987

Portretnaja živopis v Rossii XVIII veka iz sobraniya Ermitaža, a cura di Irina G. Kotel'nikova, Leningrad, Ermitaž, 1987: catalogo della mostra: Leningrado (Museo dell'Ermitage).

Kotel'nikova, 1990

Irina Kotel'nikova, schede, in *St. Petersburg um 1800. Ein goldenes Zeitalter des russischen Zarenreichs*, hrsg. von Jürgen Schultze, Recklinghausen, Bongers, 1990, catalogo della mostra: Essen (Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel), pp. 145, 165-166, 189, cat. 9, 30, 58.

Kotel'nikova, 1991

Irina Kotel'nikova, schede, in *San Pietroburgo 1703-1825. Arte di corte dal Museo dell'Ermitage*, Milano, Berenice, 1991, catalogo della mostra: Stupinigi (Palazzina di Caccia), pp. 200-201, 220, cat. 86, 98.

Kotel'nikova, 1998

Irina G. Kotel'nikova, scheda, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), p. 34, cat. 22.

Kotel'nikova, Letin, 1998

Irina G. Kotel'nikova, Sergej Letin, schede, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), pp. 14-15, cat. 3-4.

Krasa, 1967-1968

Selma Krasa, *Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine*, in "Albertina Studien", 5-6 (1967-1968), pp. 67-134.

Krivova, 2003

Valentina Krivova, *The Nizhny Novgorod Art Museum. Paint, graphiks*, Nizhny Novgorod, Dekom, 2003.

Kronfeld, 1931

Adolf Kronfeld, *Führer durch die fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien*, Wien, Wolfrum, 1931.

Künstler, 1992

Gustav Künstler, Vita Maria Künstler, *Lampi, Johann Baptist il Vecchio, detto il Cavalier Lampi*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, 3, Torino, Einaudi, 1992, p. 88.

Kulakov, 1997

Valerij Kulakov, *Cardelli, Salvatore*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig, Saur, 1997, p. 345.

Kunst-Ausstellung, 1813

Kunst-Ausstellung in d. k. k. Akademie der bildenden Künste bei St. Anna, in "Paris und Wien", 3 (1813), 5, pp. 258-275.

Kunstnachrichten, 1810

Kunstnachrichten, in "Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes", 3 (1810), pp. 529-531.

Kunstwerke, 1813

Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna. Im Jahre 1813, Wien, Bauer, [1813].

Kunstwerke, 1816

Kunstwerke, öffentlich ausgestellt im Gebäude der Oesterreichisch-kaiserlichen Akademie der vereinigten bildenden Künste bey St. Anna. Im Jahre 1816, Wien, Bauer, [1816].

Kurfürst Max Emanuel, 1976

Kurfürst Max Emanuel. *Bayern und Europa um 1700*, hrsg. von Hubert Glaser, München, Hirmer, 1976, catalogo della mostra: Schleißheim (Altes und Neues Schloß).

Kustodieva, 1989

Tat'jana Kustodieva, *The Hermitage Leningrad. Western European Painting of the 13th to the 18th Centuries*, Leningrad, Aurora, 1989.

Lacher, 1903

Karl Lacher, *Katalog der Landes-Bildergalerie in Graz*, Graz, Verlag des Museums, 1903.

Lamp, 1959

Olga Lamp, *Die Maler Lamp - Lampi*, in "Der Schlern", 30 (1959), nn. 7-8, pp. 286-287.

Lechner, 1987

Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung, hrsg. von Georg Martin Lechner, Krems an der Donau, s.n., 1987, catalogo della mostra: Göttweig (Stift).

Leisching, 1906

Julius Leisching, *Das Bildnis im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert*, Wien, Schroll, 1906.

Leisching, 1907

Eduard Leisching, *Die Bildnis-Miniatur in Oesterreich von 1750 bis 1850*, Wien, Artaria, 1907.

Leisching, 1914

Julius Leisching, *Ein Bildnis von Lampi im Germanischen Museum*, in "Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums in Brünn", 11 (1914), pp. 173-175.

Lemberger, 1911

Ernst Lemberger, *Künstler-Lexikon der Miniaturalerei. Mit den biographischen Daten über 6000 Miniaturisten*, in appendice a Ernst Lemberger, *Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911.

Lemmen, 1830

[Joseph von Lemmen], *Tirolisches Künstler-Lexikon, oder: kurze Lebensbeschreibung jener Künstler, welche geborne Tiroler waren, oder eine längere Zeit in Tirol sich aufgehalten haben*, Innsbruck, Rauch, 1830.

Letin, 2002-2003

Sergej Letin, *Il ritratto dell'imperatrice Maria Fëdorovna di Giovan Battista Lampi junior al Castello del Buonconsiglio*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 81-82 (2002-2003), pp. 187-191.

Lexikon, 1793

Wiener Schriftsteller und Künstler Lexikon, Wien, Reillyschen Verlage, 1793.

Lexikon, 1808

Allgemeines Künstlerlexikon, oder: kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgießer, Stahlschneider u. u., 2, Zürich, Orell, 1808.

List, 1971

Rudolf List, *Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk*, Ried im Innkreis, OÖ. Landesverlag, 1971.

Lo Gatto, 1943

Ettore Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia*, 3, *Gli architetti del secolo XIX a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Roma, Libreria dello Stato, 1943.

Lo Gatto, 1991

Ettore Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia*, 4, *Scultura, pittura, decorazione e arti minori*, a cura di Anna Lo Gatto, Milano, Scheiwiller, 1991.

Ludwig, 1997

Heidrun Ludwig, *Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog*, Eurasburg, Minerva, 1997.

Lushev, 1870

Andrej M. Lushev, *Istorichjeskij albm portretov izvēstnyh lits XVI-XVIII vv.*, Sankt-Peterburg, SPB, 1870.

Maffei, 1834

Giuseppe Maffei, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino a' nostri giorni*, 4, Milano, Societa tipografica de' classici italiani, 1834.

Makowsky, 1910

Serge Makowsky, *La peinture russe au XVIII^e et au commencement du XIX^e siècle*, in *Les anciennes Ecoles de Peinture dans les Palais et Collections privées Russes représentées à l'Exposition organisée à St-Petersbourg en 1909 par la Revue d'art ancien "Staryé Gody"*, Bruxelles, Van Oest et Cie, 1910, pp. 121-130.

Malarstwo Polskie, 1962

Malarstwo Polskie od XVI do początku XX wieku katalog, a cura di Stefan Kozakiewicz, Warszawa, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1962.

Markina, 2001

Ljudmila A. Markina, *Iobann Lampi (K 250-letiju so dnja roždenija)*, in "Junyj chudožnik", 2001, n. 10, pp. 7-11.

Markina, 2004

Ljudmila A. Markina, scheda, in *Da Giotto a Malevič. La reciproca meraviglia*, Milano, Electa 2004, catalogo della mostra: Roma (Scuderie del Quirinale), p. 237, cat. III.36.

Markina, 2007

Ljudmila A. Markina, *Sem'ia zhivopistev Lampi*, in "Antikvariat", 2007, n. 5, pp. 32-41.

Markina, 2008

Ljudmila A. Markina, *Borovikovsky from Paris*, in "The Tretyakov Gallery Magazine", 20 (2008), n. 3, pp. 41-51.

Markina, Savinskaja, 1996

Nemeckaja i avstrijskaja živopis' XVIII veka iz sobranij Moskovskich muzeev, a cura di Ljudmila A. Markina, Ljubov' J. Savinskaja, Moskva, Tret'jakovskaja Galereja, 1996, catalogo della mostra: Mosca (Galleria Statale Tret'jakov) [*La pittura tedesca e austriaca del XVIII secolo nelle raccolte dei musei moscoviti*].

Marzani Prosser, 1998

Maria Beatrice Marzani Prosser, *Una dimora attraverso i secoli. Storia della casa Madernini di Villa Lagarina "situata sulla Piazza grande della fontana"*, in "Il Comunale", 14 (1998), n. 27, pp. 89-96.

Masson, 1800-1802

[Charles-François-Filibert Masson], *Mémoires secrets sur la Russie, et particulièrement sur la fin du règne de Catherine II et le commencement de celui de Paul I. Formant un tableau des mœurs de St. Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle*, 4 tomi, Paris, Pougens, 1800-1802.

Mauclair, 1925

Camille Mauclair, *Histoire de la miniature féminine française. Le XVIII^e siècle. L'empire. La restauration*, Paris, Albin Michel, 1925.

Mazzocca, 2001

Fernando Mazzocca, *Giovanni Battista Lampi e l'idea di ritratto tra Antico Regime e Restaurazione*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 15-41.

Meisterwerke, 1961

Meisterwerke des Klassizismus, Graz, s.n., 1961, catalogo della mostra: Graz (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum).

Meisterwerke, 1965

Meisterwerke der Europäischen Miniaturmalerei von 1750 bis 1850, [hrsg. von Walter Koschatzky und Leo Schidlöf], Wien, Selbstverlag, 1965, catalogo della mostra: Vienna (Graphische Sammlung Albertina).

Meisterwerke der Malerei, 1965

Meisterwerke der Malerei aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet, Bregenz, Ruß, 1965, catalogo della mostra: Bregenz (Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis).

Mémoires, 1859

Mémoires de la princesse Daschkoff, par W. Bradfort, 4 voll., Paris, Franck, 1859.

La "Memoria delle piture", 1998

La "Memoria delle piture" di Angelica Kauffman, a cura di Carlo Knight, Roma, De Luca, 1998.

Meusel, 1808

Johann Georg Meusel, *Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Teutschen Künstler*, 1, Lemgo, Meyer, 1808.

Meyer, 1851

Joseph Meyer, *Das große Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände*, 19, Hildburghausen, Bibliographisches Institut, 1851.

Mich, 2001

Elvio Mich, *La fortuna iconografica di Lampi nella scultura celebrativa di Stefano Zuech*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 321-330.

Michelangelo Grigoletti, 1971

Michelangelo Grigoletti e il suo tempo, a cura di Giuseppe M. Pilo, Milano, Electa, 1971, catalogo della mostra: Pordenone (Museo Civico).

Mikhaïlowitch, 1905-1909

Nikolaj Mikhaïlowitch [Nikolaj Michajlovič Romanov], *Portraits Russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, 6 tomi, 11 voll., St. Péterbourg, Ékspedicija Zagotovl. Gosud. Bumag, 1905-1909.

Mikhaïlowitch, 1909

Nikolaj Mikhaïlowitch [Nikolaj Michajlovič Romanov], *L'impératrice Elisabeth, épouse d'Alexander I*, St. Petersburg, Manufacture des papiers de l'État, 1908.

Miliotti, 1803

Alphonse Miliotti, *Description d'une collection de pierres gravées qui se trouvent au Cabinet Imperial de St. Petersburg*, Vienne, Camesina, 1803.

Miroljubova, 1990

Galina Miroljubova, schede, in *St. Petersburg um 1800. Ein goldenes Zeitalter des russischen Zarenreichs*, hrsg. von Jürgen Schultze, Recklinghausen, Bongers, 1990, catalogo della mostra: Essen (Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel), pp. 289, 309, cat. 203, 309.

Miroljubova, 1998

Galina Miroljubova, schede, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), p. 37, cat. 27.

Miroljubova, 2005

Galina Miroljubova [Miroljubova], scheda, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), pp. 285-286, cat. 39.

Monti, 1829

Nicola Monti, *Poliantea*, Lucca, Bertini, 1829.

Morandi, 1991

Clarissa Morandi, *Monti, Niccola*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di Enrico Castelnuovo, 2 voll., Milano, Electa, 1991, 2, pp. 925-926.

Morassi, 1927

Antonio Morassi, *Giambattista Lampi e i suoi figli*, in "Dedalo", 7, 1927, n. 3, pp. 568-597.

Morassi, 1933

Antonio Morassi, *Lampi, Giovanni Battista*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, 20, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1933, pp. 449-450.

Mostra, 1911

Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861. Catalogo, Firenze, Spinelli, 1911.

M. R. [recensione a:] Luigi Rosati, *Notizie storiche intorno ai pittori Lampi*, Trento, Artigianelli, 1925, in "Studi Trentini", 7 (1926), p. 91.

Müller, Klunzinger, 1860

Friedrich Müller, Karl Klunzinger, *Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*, 2, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1860.

Muraro, 1967

Scenografie di Pietro Gonzaga, a cura di Maria Teresa Muraro, Venezia, Neri Pozza, 1967, catalogo della mostra: Venezia (Fondazione Giorgio Cini).

Musée Youssouppoff, 1839

Musée de prince Youssouppoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelains qui se trouvent dans l'hôtel de Son Excellence a St. Petersbourg, Sankt-Peterburg, Pluchard, 1839.

Museum, 1973

Museum für westliche und orientalische Kunst Odessa, Leningrad, Aurora, 1973.

Mycielski, 1907

Jerzy Mycielski, *Jan Chrzcziciel Lampi i Szczęsny Potocki*, in "Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 8 (1907), nn. 1-2.

Nagler, 1839

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 7, München, Fleischmann, 1839.

Naville, 1974

René Naville, *Souvenirs de Nicolas Soret, peintre ordinaire de Catherine II de Russie*, in "Genava", n.s., 22 (1974), pp. 347-363.

Neera, Moretti, 1996

Neera [pseud. di Anna Zuccari Radius], Marino Moretti, *Il sogno borghese. Corrispondenza 1910-1914*, a cura di Patrizia Zambon, Carola Pegoraro, Milano, Gerini, 1996.

Nemilova, 1986

Inna S. Nemilova, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. French Painting. Eighteenth Century*, Mosca-Firenze, Giunti, 1986.

Neue Galerie, 1963

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Galerie des 19. Jahrhunderts. Erster Teil, Graz, Landesmuseum Joanneum, 1963.

Nikulin 1987

Nikolaj N. Nikulin, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. German and Austrian Painting. Fifteenth to Eighteenth Centuries*, Mosca-Firenze, Giunti, 1987.

Nikulin, 1992

Nikolaj Nikulin, *German and Austrian Painting of the 15th-18th Centuries in the Hermitage*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1992.

Nikulin 1994

Nikolaj Nikulin, *Hackert e la Russia*, in *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, a cura di Paolo Chiarini, Roma, Artemide, 1994, catalogo della mostra: Roma (Palazzo delle Esposizioni), pp. 79-85.

Nossig 1893

Alfred Nossig, *Das Neunzehnte Jahrhundert*, in *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, hrsg. von Albert Ilg, Prag-Wien-Leipzig, Freytag, 1893.

Nowak, 1971

Zofia Nowak, *Lampi Jan Chrzyciel, starszy*, in *Polski Słownik Biograficzny*, 17 voll., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Polska Akademia umiejetności, 1935-1972, 16, 1971, pp. 433-434.

Nowak, 1973

Zofia Nowak, *Portrety Stanisława Szczęsnego Potockiego i jego rodziny malowane przez Jana Chrzyciela Lampiego starszego*, in "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 17 (1973), pp. 299-336, tavv. 1-16.

Nugent, 1912

Margherita Nugent, *All'Esposizione del Ritratto. Note e impressioni*, Firenze, Seeber, 1912.

Österreich, 1980

Österreich zur Zeit Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst, hrsg. von Karl Gutkas, [Wien, s.n., 1980], catalogo della mostra: Melk (Stift).

Oesterreichische National-Encyklopädie, 1835

Oesterreichische National-Encyklopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenschaftlichsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthumes, 3, Wien, Beck, 1835.

Okurenkova, 1997

Nadežda Okurenkova, *Ekaterininskie zaly. Tavričeskoj vystavki*, in "Pinakoteka", 1997, n. 2, pp. 4-7.

Osborn, 1929

Max Osborn, *Die Kunst des Rokoko*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1929.

Pacia, 1988

Amalia Pacia, scheda, in *Laboratorio di restauro 2*, a cura di Dante Bernini, Roma, Palombi, 1988, catalogo della mostra: Roma (Museo Nazionale di Palazzo Venezia), pp. 213-217, figg. 1-4.

Pancheri, 1996-1998a

Roberto Pancheri, *Studi sul primo soggiorno viennese di Giovanni Battista Lampi (1783-1788)*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 75-77 (1996-1998), pp. 127-198.

Pancheri, 1996-1998b

Roberto Pancheri, *Una lettera inedita di Giambattista Lampi ad Antonio Canova e alcuni approfondimenti sui ritratti canoviani dei Lampi*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 75-77 (1996-1998), pp. 235-250.

Pancheri, 1999

Roberto Pancheri, *Lettere inedite dello scultore Giovanni Battista Insom (1829-1832)*, in "Ladinia", 23 (1999), pp. 123-137.

Pancheri, 2000

Roberto Pancheri, *Per il duecentocinquantesimo anniversario della nascita di Giovanni Battista Lampi: itinerario critico*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 79 (2000), nn. 1-2, pp. 175-199.

Pancheri, 2001a

Roberto Pancheri, *Giovanni Battista Lampi ritrattista dell'aristocrazia polacca*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 42-63.

Pancheri, 2001b

Roberto Pancheri, *I Lampi e gli Asburgo-Lorena, un vincolo di fedeltà attraverso tre generazioni*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 94-115.

Pancheri, 2001c

Roberto Pancheri, *L'immagine dell'artista e della sua famiglia*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 136-143.

Pancheri, 2001d

Roberto Pancheri, *Il ritorno a Vienna, il biennio del Congresso e l'ultima fase di attività (1797-1830)*, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 284-293.

Pancheri, 2001e

Roberto Pancheri, schede, in *Un ritrattista nell'Europa delle corti. Giovanni Battista Lampi 1751-1830*, a cura di Fernando Mazzocca, Roberto Pancheri, Alessandro Casagrande, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2001, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 144-161, 170-197, 204-213, 216-229, 234-235, 274-275, 294-299, 302-309, 312-319, cat. 1-23, 25-29, 32, 49, 54-55, 57-58, 60-63.

Pancheri, 2001f

Roberto Pancheri, *Un'aggiunta all'iconografia di Lampi: il busto di Joseph Schmelzer all'Accademia di Vienna e il suo modello*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", 251 (2001), ser. VIII, vol. I, A, pp. 75-81.

Pancheri, 2002

Roberto Pancheri, scheda, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, a cura di Fernando Mazzocca, Enrico Colle, Alessandro Morandotti, Stefano Susinno, Milano, Skira, 2002, catalogo della mostra: Milano (Palazzo Reale), pp. 381, 515-516, cat. XV.1.

Pancheri, 2002-2003

Roberto Pancheri, *Giambattista Lampi da Vienna: una lettera inedita*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 81-82 (2002-2003), pp. 181-186.

Pancheri, 2003a

Roberto Pancheri, schede, in *Gli incanti dell'arte. Dieci anni di acquisizioni al Castello del Buonconsiglio*, a cura di Lia Camerlengo e Francesca de Gramatica, Trento, Provincia autonoma di Trento, 2003, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio), pp. 148-151, cat. 104-105.

Pancheri, 2003b

Roberto Pancheri, scheda, in *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, a cura di Sandra Pinto, Liliana Barroero, Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 2003, catalogo della mostra: Roma (Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna), p. 105, cat. II.2.

Pancheri, 2004

Roberto Pancheri, *Lampi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 250-255.

Pancheri, 2006

Roberto Pancheri, *Giovanni Battista Lampi e Nicolas Soret: un incontro a San Pietroburgo*, in "Neoclassico", 29 (2006), pp. 37-49.

Pancheri, 2008a

Roberto Pancheri, *La decorazione pittorica di palazzo Martini a Mezzocorona*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 87 (2008), nn. 1-2, pp. 145-168.

Pancheri, 2008b

Roberto Pancheri, *"Un semplice pittore di paese". Profilo di Matthias Lamp*, in "Anaunion - Antologia di Studi", 2 (2008), pp. 45-68.

Pancheri, 2009a

Roberto Pancheri, *Agli esordi di Giovanni Battista Lampi: il ritratto di Bernardino Turcati*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche. Sezione seconda", 88 (2009), nn. 1-2, pp. 244-246.

Pancheri, 2009b

Roberto Pancheri, *Andrej Razumovskij committente e collezionista nella Vienna neoclassica*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 2, a cura di Giuliana Ericani e Fernando Mazzocca, Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2009, atti della VII settimana di studi canoviani: Bassano del Grappa, Possagno, Padova, 25-28 ottobre 2005.

Pancheri, 2009c

Roberto Pancheri, *Nicolò Rasmo e la riscoperta critica di Giovanni Battista Lampi*, in *Per l'arte/ Für die Kunst. Nicolò Rasmo (1909-1986)*, a cura di/hrsg. von Silvia Spada Pintarelli, Bolzano/Bozen, Comune di Bolzano/Stadtgemeinde Bozen, 2009, atti del convegno di studi/Berichte der Studententagung: Bolzano/Bozen, 4. maggio/Mai 2007, pp. 383-403.

Pancheri, 2010a

Roberto Pancheri, *"Cavaliere de Lampi pinxit anno 1799". Il ritratto ritrovato del conte Franz Josef Saurau*, in *Officina humanitatis. Studi in onore di Lia de Finis*, a cura di Fabrizio Leonardelli e Giovanni Rossi, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2010, pp. 465-470.

Pancheri, 2010b

Roberto Pancheri, *Il dizionario degli artisti trentini di Simone Weber: aspetti e problemi di un cantiere aperto*, in *L'eredità culturale di Simone Weber (1859-1945)*, a cura di Roberto Pancheri, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 2010, atti della giornata di studi: Denno, 14 novembre 2009, pp. 63-110.

Pancheri, 2011

Roberto Pancheri, *Nos Petrus Vigilius. Iconografia e committenza dell'ultimo principe vescovo di Trento*, in *La famiglia Thun in Val di Sole e in Trentino*, a cura di Alberto Mosca, Malé (Trento), Centro Studi per la Val di Sole, 2011.

Parcot, 1979

M. Parcot, *Fournier-Sarlovèze (Raymond)*, in *Dictionnaire de biographie française*, 14, Paris, Librairie Letouzey & Ané, 1979, pp. 866-867.

Pask, 1992

Kelly Pask, *Francesco Guardi and the Conti del Nord: A New Drawing*, in "The J. Paul Getty Museum Journal", 20 (1992), pp. 45-52.

Paul der Erste, 1802

Paul der Erste, Kaiser und Selbstbeherrscher aller Reussen. Eine Historische Skizze, Leipzig, s.n., 1802.

Pavanello, 1998

Giuseppe Pavanello, *Al servizio della "Corte di Moscovia"*, in *Capolavori nascosti dell'Ermitage. Dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo*, a cura di Irina Artemieva, Giuseppe Bergamini, Giuseppe Pavanello, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Udine (Castello), pp. 59-71.

Pavel, 1992

Amelia Pavel, *Altini, Eustatie*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 2, München-Leipzig, Saur, 1992, pp. 702-703.

Perini, 1852

Agostino Perini, *Statistica del Trentino*, 2 voll., Trento, Perini, 1852.

Petrioli Tofani, 1981

Annamaria Petrioli Tofani, *I montaggi*, in *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*, Firenze, Olschki, 1981, catalogo della mostra: Firenze (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi).

Petrov, 1870

Pëtr N. Petrov, *Istoričeskaja vystavka portretov lic XVI-XVIII vv.*, Sankt-Peterburg, Tranšel', 1870, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Società per l'Incoraggiamento degli Artisti).

Pevsner, 1982

Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940 (trad. it.: Nikolaus Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi, 1982).

Pevzner, Sakharova, 1997

Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog sobranija. Serija Risunok XVIII-XX vekov, 1, *Portretnaja miniatjura XVIII-načala XX veka*, a cura di L. I. Pevzner e I. M. Sakharova, Moskva, Krasnaja Ploščad', 1997 [*Galleria Statale Tretjakovskaja. Catalogo della collezione. Pittura dal XVIII al XX secolo*, tomo 1, *Ritratti in miniatura dal XVIII all'inizio del XX secolo*].

Piljavskij, Zanella, 1984

Vladimir Piljavskij, Vanni Zanella, *Giacomo Quarenghi*, a cura di Sandro Angelini, Bergamo, Pizzi, 1984 (Monumenta Bergomensia, 67).

Pinamonti, 1829

Gioseffo Pinamonti, *La Naunia descritta al viaggiatore*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1829.

Pinamonti, 1836

Gioseffo Pinamonti, *Trento, sue vicinanze, industria, commercio e costumi de' trentini*, Trento, Marietti, 1836.

Pomarnazkij, 1963

Andrej V. Pomarnazkij, *Portretij A. V. Suvorova*, Leningrad, Izd-vo Gos. Ermitaža, 1963.

Pommier, 1998

Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998 (ed. it., *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, traduzione di Michela Scolaro, Torino, Einaudi, 2003).

Der Portraitmaler Lampi, 1839

Der Portraitmaler Lampi, in "Blätter für literarische Unterhaltung", n. 275, 2. October 1839, p. 1116.

Prjanišnikov, 1870

Fëdor Ivanovič Prjanišnikov i jego kartinnaja gallereja, Sankt-Peterburg, Tip. Suščinskij, 1870.

Rapoport, 1984

Valery Rapoport, *Arkhangel'skoye. A Country Estate of the 18th and 19th Centuries*, Leningrad, Aurora, 1984.

Rasmo, 1933

Nicolò Rasmo, *Piccole guide iconografiche d'Italia. I. Venezia Tridentina*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 14 (1933), n.1, pp. 222-247.

Rasmo, 1951a

Giovanni Battista Lampi (1751-1830), a cura di Nicolò Rasmo, Bolzano, Presel, 1951, catalogo della mostra: Trento (Castello del Buonconsiglio).

Rasmo, 1951b

Nicolò Rasmo, *Recenti contributi a Giovanni Battista Lampi*, in "Cultura Atesina/Kultur des Etschlandes", 5 (1951), pp. 148-151, tavv. XXXVII-LIV.

Rasmo, 1957

Giambattista Lampi pittore, a cura di Nicolò Rasmo, Trento, Saturnia, 1957 (Collana di Artisti Trentini, 15).

Rastawiecki, 1850

Edward Rastawiecki, *Słownik Malarzów Polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, 1, Warszawa, Wydawn, 1850.

Razumovsky, 1998

Maria Razumovsky, *Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1998.

Renne 1998

Elizaveta P. Renne, scheda, in *Caterina di Russia. L'imperatrice e le arti*, Milano, Electa, 1998, catalogo della mostra: Firenze (Palazzo Strozzi), pp. 21-22, cat. 9.

Renne, 2005

Yelizaveta Renne, "They liked me at the first glance". *Painted Portraits of Catherine II*, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), pp. 149-155.

Riedl, 1951

Franz H. Riedl, *Heimatgeschichtlich bedeutsame Ausstellungen*, in "Der Schlern", 25 (1951), n. 10, pp. 437-438.

Rigatti, 1923

Maria Rigatti, *Un illuminista trentino del secolo XVIII. Carlo Antonio Pilati*, Firenze, Vallecchi, 1923.

Il ritratto italiano, 1927

Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio, prefazione di Ugo Ojetti, Bergamo, Arti Grafiche, s.d. [1927].

Roche, 1905

Denis Roche, *Correspondance de Russie. L'exposition des portraits du XVIIIe et du XIXe siècle a Saint-Petersbourg*, in "Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité", 1905, pp. 411-424.

Rœttger, 1874

Charles Rœttger, *Galerie de la Maison des Romanoff. Portraits en photographies d'après les tableaux originaux du Palais d'hiver impérial*, St. Pétersbourg, Schmitzdorff, 1874 (seconda edizione).

Romantik und Realismus, 1968

Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, hrsg. von Konrad Kaiser, Schweinfurt, s.n., 1968, catalogo della mostra: Laxenburg (Schloss).

Rosati, 1893

Luigi Rosati, *Notizie storiche intorno ai pittori Lampi. Estratto del Programma dell'i.r. Ginnasio di Trento alla fine dell'anno scol. 1892-93*, Trento, Monauni, 1893.

Rosati, 1925

Luigi Rosati, *Notizie storiche intorno ai pittori Lampi*, Trento, Artigianelli, 1925.

Rosati, 1985

Luigi Rosati, *Memorie di Romeno nell'Anaunia*, Trento, s.n., 1985 (ristampa anastatica dell'edizione di Trento, Artigianelli, 1903).

Rovinskij, 1872

Dimitrij A. Rovinskij, *Slovar' russkich gravirovannyh portretov*, Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademij Nauk', 1872.

Rovinskij, 1886-1889

Dmitrij A. Rovinskij, *Podrobnij slovar russkich gravirovannyh portretov*, 4 voll., Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademij Nauk', 1886-1889.

Rovinskij, 1895

Dmitrij A. Rovinskij, *Podrobnij slovar russkich graverov. XVI-XIX vv.*, Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademij Nauk', 1895.

Ryszkiewicz, 1982-1983

Andrzej Ryszkiewicz, *Österreichische Maler im Polen der Aufklärungszeit*, in "Mitteilungen der Österreichischen Galerie", 26-28 (1982-1983), nn. 70-71, pp. 121-147.

Sammlung Stroganoff, 1931

Sammlung Stroganoff Leningrad. Im Auftrag der Handelsvertretung der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 1931.

Sander, Schmerenbeck, 1997

Antje Sander, Peter Schmerenbeck (hrsg.), *Das Schlossmuseum Jever*, Oldenburg, Isensee, 1997.

Sardagna, 1889

Giambattista di Sardagna, *La guerra rustica nel Trentino (1525). Documenti e note*, Venezia, R. Deputazione di storia patria per la Venezia, 1889.

Satta Boschian, 1994

Laura Satta Boschian, *L'illuminismo e la steppa. Settecento russo*, seconda edizione, Roma, Studium, 1994.

Sattel Bernardini, 1996

Ingrid Sattel Bernardini, *Johann Baptist [Giovanni Battista; Giambattista] Lampi (I)*, in *The Dictionary of Art*, 18, New York, Grove, 1996, pp. 682-683.

Schadow, 1864

Gottfried Schadow, *Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichniss seiner Werke*, hrsg. von Julius Friedlaender, Stuttgart, Buddeus, 1864.

Scharf, 1995

Claus Scharf, *Katharina II., Deutschland und die Deutschen*, Mainz, Zabern, 1995.

Schidlof, 1964

Leo R. Schidlof, *La miniature en Europe. Aux 16e, 17e, 18e et 19e siècles*, 4 voll., Graz, Akademische Druck- und Verlag-Anstalt, 1964.

Schlegel, 1988

Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Erwerbungen von 1978 bis 1988*, Berlin, Mann, 1988 (Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, 1).

Schmidt, 1928

Paul F. Schmidt, *Lampi, Johann Bapt. (II), d. Jüng.*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme, Franz Becker, 37 voll., Leipzig, Engelmann, 1907-1950, 22, 1928, pp. 275-276.

Schmidt, Wilczek, 1928

Paul F. Schmidt, Karl Wilczek, *Lampi (eigentl. Lamp), Johann Baptist (I), d. Ält.*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Thieme, Franz Becker, 37 voll., Leipzig, Engelmann, 1907-1950, 22, 1928, pp. 272-275.

Schöny, 1960

Heinz Schöny, *Notizen zu verschollenen Porträts von Giambattista Lampi*, in "Cultura Atesina/ Kultur des Etschlandes", 14 (1960), nn. 1-4, pp. 23-31, tavv. XI-XVII.

Schöny, 1966

Heinz Schöny, *Lampi Johann Bapt. von, d. Ä.*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Graz-Köln, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1966, pp. 420-421.

Schulz, 1914

Fritz Traugott Schulz, *Zur Charakteristik Johann Baptist Lampis d. Ä.*, in "Der Cicerone", 6 (1914), n. 11, pp. 412-415.

Schusser, s.d.

Adalbert Schusser, *Ludwig van Beethoven. Musikergedenkstätten Historisches Museum der Stadt Wien*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, s.d.

Schweers, 1982

Hans F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke*, 2 voll., München-New York-London-Paris, Saur, 1982, 2, L-Z.

Schwemming, 1866

Heinrich Schwemming, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, Gerold, 1866.

Scopa, 1954

Michele Scopa, *Dizionario dei trattati*, Padova, Ape, 1954.

Sebag Montefiore, 2000

Simon Sebag Montefiore, *Prince of Princes. The Life of Potëmkin*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2000.

Seccombe, 1922

Thomas Seccombe, *Whitworth, Charles*, in *The Dictionary of National Biography*, ed. by Leslie Stephen e Sidney Lee, Oxford, University Press, 21, 1922, pp. 163-166.

Sette, 1925

Luigi Sette, *Note sull'arte di Giov. Batt. Lampi*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 6, 1925, n. 3, pp. 193-203.

Sette, 1951

Luigi Sette, *Le mostre del Lampi e del Bezzi*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", 30 (1951), n. 4, pp. 445-447.

Seubert, 1878

Adolf Seubert, *Allgemeines Künstlerlexikon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler*, seconda edizione, II, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1878.

Siems, 2005

Maren Siems, *Die fürstliche Galerie im Schloss zu Jever*, Jever, WK-Druck, 2005.

Singer, 1930-1936

Hans Wolfgang Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog*, 14 voll., Leipzig, Hiersemann, 1930-1936.

Singer, 1937-1938

Hans Wolfgang Singer, *Neuer Bildniskatalog*, 5 voll., Leipzig, Hiersemann, 1937-1938.

Skreiner, 1988

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum. Gesamtkatalog der Gemälde, hrsg. von Wilfred Skreiner, Graz, s.n., 1988.

Sonnenfels, 1786

Joseph von Sonnenfels, *Von dem Verdienste des Porträt Malers*, in *Gesammelte Schriften*, VIII, Wien, Baumeister, 1786, pp. 351-410.

Souvenirs, 1869

Souvenirs de Madame Vigée Le Brun, 2 voll., Paris, Charpentier, 1869.

Die staatliche Ermitage, 1958

Die staatliche Ermitage. Museumsführer. Deutsche Kunst des 15.-19. Jahrhunderts Österreichische Kunst des 18.-19. Jahrhunderts, Moskau, Verlag für Fremdsprachige Literatur, 1958.

Stadnichuk, 2003

Nina Stadnichuk, *Pittura italiana a Pavlovsk. La storia nei documenti*, in "Pinakoteka", 16-17 (2003), nn. 1-2, pp. 218-225.

Stix, 1925

Alfred Stix, *H. F. Füger*, Wien-Leipzig, Manz, 1925.

Stoffella della Croce, 1856

Giovanni Battista Stoffella dalla Croce, *Viaggio antiquario per la Valle di Non fatto nell'autunno 1827*, in *Florilegio scientifico-storico-letterario del Tirolo italiano*, [a cura di Jacopo Galvagni], Padova, Sicca, 1856.

Strohmer, 1943

Erich V. Strohmer, *Die Gemäldegalerie des Fürsten Liechtenstein in Wien*, Wien, Braumüller, 1943.

Suida, 1923

Wilhelm Suida, *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Wien, Hölzel, 1923.

Swinton, 1816

[Andrew Swinton], *Viaggio in Norvegia, in Danimarca ed in Russia negli anni 1788, 89, 90 e 91 da Swinton tradotto dal Conte Cav. Luigi Bossi*, Milano, Sonzogno, 1816.

Tamburlini, 2004

Francesca Tamburlini, *Le date fondanti della nascita della Biblioteca Civica*, in *Tra Venezia e Vienna. Le arti a Udine nell'Ottocento*, a cura di Giuseppe Bergamini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, catalogo della mostra: Udine (chiesa di San Francesco), pp. 211-219.

Tarasova, 2005

Yevlina Tarasova, *Quærebat Minervam sculptor, Catharinam invenit. Catherine the Great in Sculpture*, in *Catherine the Great. Art for Empire*, ed. by Nathalie Bondil, Montreal, Snoeck, 2005, catalogo della mostra: Toronto, Montreal (Art Gallery of Ontario, The Montreal Museum of Fine Arts), pp. 157-167.

Tarchiani, 1911

Nello Tarchiani, *La mostra del ritratto italiano dalla fine del secolo XVI all'anno 1861, in Palazzo Vecchio a Firenze*, in "Rassegna d'arte", 11 (1911), n. 5, pp. 77-92.

Tedeschi, 2003

Letizia Tedeschi, *La "scena di una imperial città". Un percorso emblematico attraverso l'architettura di Pietroburgo*, in *Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia 1750-1850*, a cura di Sergej Androsov e Vittorio Strada, Ginevra-Milano, Skira, 2003, catalogo della mostra: Roma (Complesso del Vittoriano), pp. 39-53.

Die Tirolische Nation, 1984

Die Tirolische Nation 1790-1820, hrsg. von Eric Egg, Innsbruck, s.n., 1984, catalogo della mostra: Innsbruck (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum).

Tjurina, 1996

Natalija Tjurina, *Borovikovskij, Vladimir Lukič*, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 13, München-Leipzig, Saur, 1996, pp. 92-93.

Toneatti, 1874

Nicolò Toneatti, *Seconda continuazione delle Memorie di alcuni Artisti nostrani dei quattro ultimi secoli*, in "Giornale d'affari e di famiglia per l'anno solare 1875", [Trento 1874], pp. 117-119.

Tovazzi, 1884-1886

Giangrisostomo Tovazzi, *Nota d'artisti trentini, o che lavorarono nel Trentino*, a cura di Paolo Orsi, in "Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino", 3 (1884-86), p. 98.

Tovazzi, 1994

Giangrisostomo Tovazzi, *Variae inscriptiones tridentinae*, a cura di Remo Stenico, Trento, Biblioteca Padri Francescani, 1994.

Les Trésors, 1905

Les Trésors d'Art en Russie, s.l., s.n., 1905.

Trnek, 1989

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Illustriertes Bestandsverzeichnis, hrsg. von Renate Trnek, Wien, s.n., 1989.

Troyat, 1979

Henri Troyat [pseud. di Lev Aslanovi Tarasov], *La grande Caterina*, Milano, Rusconi, 1979 (trad. it. dell'originale francese *Catherine la Grande*, Paris, Flammarion, 1977).

Tschudi, 1906

Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875, hrsg. von Hugo von Tschudi, München, Bruckmann, 1906, catalogo della mostra: Berlino (Nationalgalerie).

Učenaja prichot', 2001

"*Učenaja prichot'*". *Kollekcija knjazja Nikolaja Borisoviča Jusupova*, 2 voll., Moskva, Chudožnik i Kniga, 2001.

Varsavia, 1985

Varsavia 1764-1830. Da Bellotto a Chopin, a cura di Wojciech Fijałkowski, Marek Kwiatkowski, Alberto Rizzi, Venezia, Arsenale, 1985, catalogo della mostra: Venezia (Museo Correr).

Vassiljeva, 2006

Irina Vassiljeva, *Novgorodskij Gosudarstvennyj Obedinennyj Muzej-Zapovednik*, Moskva, Severnyj Palomnik, 2006 [*Dipinti nelle collezioni del Museo Statale di Novgorod*].

Verzeichniß, 1790

Verzeichniß der von der k. k. Akademie bildender Künste aufgestellten Kunstwerke, Wien, Kurzbeck, 1790.

Vidacovich, 1912

Nicolò Vidacovich, *Un pittore boemo-trentino a Milano nella prima metà del secolo scorso. Da lettere e documenti*, in "Nuova Antologia", serie V, n. 162, 1912, pp. 57-68.

Vie de Catherine II, 1797

Vie de Catherine II, Impératrice de Russie, 2 tomi, Paris, Buisson, 1797.

Vie de Château, 2007

Vie de Château, éd. par Jacques Charles-Gaffiot, Paris, [Association Louis XVI], 2007, catalogo della mostra: Pechino (Château Beijing Zhang Laffitte).

Vigée Le Brun, 1984

Elisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs*, a cura di Claudine Herrmann, 2 tomi, Paris, Des femmes, 1984.

Vikhoreva, 2000

Lada Vikhoreva, scheda, in *Stroganoff. The palace and collections of a Russian noble family*, ed. by Penelope Hunter-Stiebel, New York, Abrams, 2000, p. 226, cat. 145.

Vikoreva, 2005

Lada V. Vikoreva, scheda, in *Aleksandr I, "Sfinks, ne razgadannyj do groba..."*, a cura di Alija I. Barkovec, Georgij V. Vilinbachov, Sankt-Peterburg, Slavija, 2005, catalogo della mostra: San Pietroburgo (Museo dell'Ermitage), p. 218, cat. 36.

Vorster, 2001

Angelika-Friederike Vorster, *Pompeo Batonis Bildnis Kaiser Josephs II. und des Grossherzogs von Toskana (1769): Deutung – Rezeption – Verbreitung*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 2 (2001), pp. 105-120.

Vrangel', 1997

Nikolaj N. Vrangel', *An exhibition of portraits in the Tauride Palace*, in "Pinakoteka", 1997, n. 2, pp. 7-21.

Waagen, 1864

Gustav Friedrich Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München, Bruckmann, 1864.

Waagen, 1870

Gustav Friedrich Waagen, *Die Gemäldesammlungen in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, seconda edizione, St. Petersburg, Schmitzdorff, 1870.

Wagner, 1967

Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien, Rosenbaum, 1967.

Waliszewski, 1883

Kazimierz Waliszewski, *Listy Katarzyny z Potockich Kossakowskiej Kamie skiej*, Poznań, Zupański 1883.

Waliszewski, 1981

Casimiro Waliszewski, *Caterina II di Russia*, Milano, Dall'Oglio, 1981.

Weber, 1977

Simone Weber, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino* [seconda ed., 1944], a cura di Nicolò Rasmo, Trento, Monauni, 1977.

Weckbecker, 1902

Wilhelm von Weckbecker, *Handbuch der Kunstpflege in Österreich*, Wien, Schulbücher-Verlag, 1902.

Wérétennikoff, 1910

Wassily Wérétennikoff, *Lampi-père et ses idées sur l'Académie des Beaux-Arts*, in "Starye Gody", 1910, novembre, pp. 22-28.

Weschel, 1824

Leopold Matthias Weschel, *Die Leopoldstadt bey Wien*, Wien, Strauß, 1824.

Der Wiener Kongress, 1965

Der Wiener Kongress, [testi di Walter Koschatzky et alii], Wien, Gistel & Cie, 1965, catalogo della mostra: Vienna (Hofburg, Schauräume).

Wiens Kunstsachen, 1856

Wiens Kunstsachen oder Führer zu den Kunstschatzen Wiens, mit hauptsächlicher Berücksichtigung der Gemälde, Wien, Seidel, 1856.

Wilczek, 1936

Karl Wilczek, *Katalog der Graf Czernin'schen Gemäldegalerie in Wien*, Wien, Wolfrum, 1936.

Williamson, 1910

George Charles Williamson, *Portrait miniatures*, London-Paris-New York, The Studio, 1910 [numero speciale della rivista "The Studio"].

Wrangell, 1902

Nikolaj Wrangell [Nikolaj Vrangel'], *Podrobnij iljustrirovannij Katalog vystavski russkoi portretnoj zivopisii za 150 let Sankt-Peterburg*, O-vo Sinyego Kryesta, 1902 [*Catalogo dettagliato e illustrato della mostra di ritratti russi di 150 anni: 1700-1850*].

Wrangell, 1909

Nikolaj Wrangell [Nikolaj Vrangel'], *La miniature en Russie*, in "Starye Gody", 1909, ottobre, pp. 509-573.

Wrangell, 1911

Nicolas Wrangell [Nikolaj Vrangel'], *Inostrancy v Rossii (Les peintres étrangers en Russie)*, in "Starye Gody", 1911, luglio-settembre, pp. 5-94.

Wrangell, 1913

Nicolas Wrangell [Nikolaj Vrangel'], *L'Empereur Nicolas I et les arts*, in "Starye Gody", 1913, luglio-settembre, pp. 53-163.

Wurzbach, 1856-1891

Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 60 voll., Wien, Zamarski, 1856-1891.

Zanella, 1967

Disegni di Giacomo Quarenghi, a cura di Vanni Zanella, Venezia, Neri Pozza, 1967, catalogo della mostra: Bergamo, Venezia (Palazzo della Ragione; Fondazione Giorgio Cini).

Zanella, 1988

Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti, a cura di Vanni Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988.

Zippel, 1898

Vittorio Zippel, *Una mostra di Belle Arti a Trento*, in "Tridentum", 1 (1898), n. 4, pp. 277-280.

In corso di edizione:

Roberto Pancheri, *La ballerina Heberle in pelliccia: citazioni e modelli nella pittura erotica dei Lumi*, in *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti del convegno di studi: Padova (Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo), 29-30 maggio 2008.

Riassunto

Il saggio analizza la vita e l'opera del pittore Giovanni Battista Lampi (Romano, 1751-Vienna, 1830) relativamente al periodo della sua permanenza in Moldavia e in Russia, dal 1791 al 1797, con specifici approfondimenti sui fecondi rapporti da lui intessuti con il mondo russo anteriormente e posteriormente a questo soggiorno, che segna l'apice di una carriera di ritrattista tutta proiettata sulla scena internazionale. Un approfondimento specifico è dedicato ai legami di committenza intercorsi con il principe di Tauride Grigorij Potëmkin e al conseguente trasferimento del pittore in Moldavia. Per quanto concerne il quinquennio trascorso a Pietroburgo, il nucleo più importante e originale della ricerca consiste nella ricostruzione sistematica dell'attività svolta da Lampi al servizio della corte imperiale, cui si affianca una riflessione critica sul suo ruolo di ultimo ritrattista ufficiale di Caterina II. Vengono inoltre approfonditi i rapporti stabiliti dal pittore con Platon Zubov, ultimo favorito della zarina, e con vari esponenti del mondo cosmopolita gravitante intorno al Palazzo d'Inverno nell'ultimo decennio del Settecento. Lo studio prosegue prendendo per la prima volta in considerazione i vitali legami di committenza che l'artista seppe mantenere con l'aristocrazia russa anche dopo il suo definitivo ritorno a Vienna e fino a Ottocento inoltrato.

La seconda parte del volume è costituita dal catalogo ragionato di tutte le opere realizzate da Lampi in Russia e su incarico di committenti russi. In questo ambito sono emerse importanti novità, costituite dalla scoperta di opere inedite e dal ritrovamento di alcuni ritratti ritenuti perduti o di cui si erano perse da lungo tempo le tracce. Un altro aspetto interessante della ricerca riguarda le numerose repliche, copie e riproduzioni in miniatura dei ritratti di Lampi, che sono state prese in considerazione allo scopo di accertare l'autografia dei singoli esemplari, ma anche per gettare nuova luce sul funzionamento dell'*atelier* del pittore e sui suoi rapporti con i propri collaboratori e con altri esponenti del mondo artistico contemporaneo. Questa fortuna visiva delle opere di Lampi, che precede e si affianca a quella critica, viene ricostruita anche per quanto concerne le stampe di riproduzione realizzate a Pietroburgo dal britannico James Walker e da altri incisori.

Summary

This essay analyses the life and work of the painter Giovanni Battista Lampi (b. 1751 Romano-d. 1830 Vienna), with emphasis on the period between 1791 and 1797 during which he was active in Moldavia and Russia, but also his fruitful relations with the Russian world before and afterwards. He realized the height of his fame as a portrait painter of international status in this period. A part of this paper is dedicated to the artist's ties with the patron Prince Grigory Potëmkin who invited him to Moldavia. The most important and original part of the research is dedicated to the painter's stay at St. Petersburg: this section develops a systematic analysis of Lampi's activity at the service of the imperial court, alongside a critical reflection on his role as the last official portrait painter of Catherine II. The paper further looks at Lampi's relationships with Platon Zoubov, the czarina's last favourite, and with other members of the cosmopolitan world that gravitated around the Winter Palace in the last decade of the 18th century. In particular, the study takes into consideration for the first time the vital links that Lampi continued to cultivate into the 19th century with the Russian aristocratic patrons even after his return to Vienna.

The second part of the book is dedicated to a complete catalogue of the works carried out by Lampi in Russia or for his Russian patrons. This part of the research has led to the discovery of unpublished portraits and to the rediscovery of paintings that were thought lost. Another relevant aspect of this paper is the analysis of the replicas, copies, reproductions in miniature and prints d'après (especially the engravings made by the British engraver James Walker). This examination aims at shedding light on the activity of Lampi's workshop and on the relationships he entertained with his own collaborators and with other members of the contemporary artistic circles.

**SOCIETÀ  DI
STVDI TRENTINI
DI SCIENZE STORICHE**

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 2011
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOGRAFIA EDITRICE TEMI s.a.s. di Bacchi Riccardo & C.

